Denis Hänzi

Die Ordnung des Theaters

Eine Soziologie der Regie

[transcript] Theater

Denis Hänzi
Die Ordnung des Theaters

Theater | Band 54



Denis Hänzi (Dr. rer. soc.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Soziologie an der Technischen Universität Darmstadt. Sein Interesse gilt geschlechter- und kultursoziologischen Fragen sowie der Analyse von Berufsfeldern und Habitusformationen.

Denis Hänzi

Die Ordnung des Theaters

Eine Soziologie der Regie

[transcript]

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung im Rahmen des Pilotprojekts OAPEN-CH



Printausgabe publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Inauguraldissertation zur Erlangung der Würde eines Doctor rerum socialium der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bern.

Die Fakultät hat diese Arbeit am 22. März 2012 auf Antrag der beiden Gutachter Prof. Dr. Claudia Honegger und Prof. Dr. Andreas Kotte als Dissertation angenommen, ohne damit zu den darin ausgesprochenen Auffassungen Stellung nehmen zu wollen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat: Udo Borchert
Satz: Denis Hänzi
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-2342-0
PDF-ISBN 978-3-8394-2342-4

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *http://www.transcript-verlag.de*
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: *info@transcript-verlag.de*

Inhalt

»Das Spontane, das Schöpferische, das Freie sollte nie durch das Prinzip Ordnung blockiert werden. Nur aus dem Chaos kann Ordnung entstehen. Der andere Weg ist, wie wir wissen, spätkapitalistische Regiemanie und Rampensauerei.«
GEORGE TABORI (1991)

Präludium

Wien, ein Freitagabend im Café Prückel. Für die Aufzeichnung eines Forschungsinterviews ist die Geräuschkulisse im Traditionshaus am Stubenring, gelinde gesagt, suboptimal. Hier schäkern Kellner mit Stammgästen in einer derart virtuosen Garstigkeit, dass man gar nicht weghören kann, da scheppern Tassen mit Vierspännern, als wären tatsächlich Geschirre dran, und dort werden – wie man erfährt: für die Philosophische Gesellschaft der Stadt – eben noch Tische und Stühle zurechtgerückt. Mittendrin der Interviewer und Emmy Werner.[1] Die Theaterregisseurin und langjährige Direktorin des *Wiener Volkstheaters* greift nach dem kleinen Mikrofon: »Geben Sie's da her. Noch näher! Ich werde hineinsprechen, ja?« Mit ihrer spitzen Stimme ließe sich der Topfenstrudel in der Vitrine tranchieren. Das erregt Aufmerksamkeit, und bald macht es im Prückel die Runde: »Die Werner ist da!« Schon als kleines Mädchen, gibt diese alsbald zu verstehen, habe sie sich »komödiantisch zu gebärden vermocht« und gerne »in jedem Geschäft und jedem Lokal eine kleine Vorstellung gegeben« – fürwahr eine lustspielerische Disposition, die Emmy Werner, inzwischen (Pardon!) beileibe kein kleines Mädchen mehr, bis dato auszeichnet: Das Interview selbst sollte sich noch zu einer kleinen Komödie entwickeln. So ergaben sich im Laufe der Gesprächsaufzeichnung allerhand Intermezzi allein schon dadurch, dass sich immer wieder mal – teils vermeintliche – Bekannte der Interviewee dem Tisch des Geschehens näherten, um sie in die eine oder andere

1 Anders als alle anderen für die vorliegende Studie interviewten Theaterschaffenden wird die hier porträtierte Emmy Werner nicht anonymisiert. Der Versuch, Frau Werner als eine im Feld des Theaters spezifisch gelagerte Person unkenntlich zu machen, würde solch radikale Verfremdungsmaßnahmen bedingen, dass von alledem, was sie eben ausmacht, nurmehr rudimentärste Spuren (oder aber eine vom Original allzu sehr abweichende Fälschung) übrig blieben. Das Präludium ist wesentlich dadurch motiviert, dem Leser, der Leserin zum Einstieg einen schönen Fall vorzustellen, an dem exemplarisch die innere Konsistenz einer ganzen (berufs-)biografischen Entwicklung deutlich wird. Zum Problem der Anonymisierung von im künstlerischen Feld tätigen Personen siehe Punkt 2.2.3.

Form von *Smalltalk* zu verwickeln. So tritt plötzlich eine Frau auf, wendet sich per Du an Frau Werner und stellt sich als einstige Schulkollegin ihres Sohnes vor. Mit einem emphatischen »*Aaaah!*« signalisiert ihr diese frischweg, dass der Groschen gefallen sei, und macht geltend:

Emmy Werner: Es ist alles so lang her!
Frau: Aber *Oma* bist du, stolze?
Emmy Werner: Ja.
Frau: Auch schon lang?
Emmy Werner: Sieben Jahre.
Frau: Schön, gell?
Emmy Werner: *Spät* ja, *spät*, aber doch, ja.
Frau: Ja eben.
Emmy Werner: Jaja, ganz toll. Wiedersehen!
Frau: Babaa.

Kaum hat sich die Frau verabschiedet und abgewandt, flüstert Emmy Werner dem Interviewer zu: »Ich kann mich überhaupt nicht erinnern an dieses Mädchen.« Auch kam es während des Interviews zu mehreren Szenenwechseln. Sei es, weil man von einem Tisch vertrieben wurde:

Kellner: Weil diese Raum isch reserviert ab siebzehn Uhr.
Emmy Werner: Ja Kinder, aber wo steht das?
Kellner: Da!
Emmy Werner: So klein hab i's ned glesen. Was is'n do um siebzehn Uhr?
Kellner: Philosophen. Philosophentreffen.

Sei es, weil die Leute am Nachbartisch sich zu laut unterhielten. Umzug ans andere Ende des Lokals:

Interviewer: Sehen Sie, wir sind Nomaden.
Emmy Werner: Ja, aber es ist wichtig wegen der Aufnahme. So, aber jetzt. Hoffentlich ist das ned wieder a andere Kellnerin. Das ist der dritte Tisch hier!
Interviewer: Es ist auch besser, wenn wir uns so ums Eck setzen können.
Emmy Werner: Ja, und wir haben hier einen Schallschutz.

Oder dann, weil zu vorgerückter Stunde die Eingangstür des Cafés immer öfter auf und zu ging und man sich einem steifen Kaltluftzug ausgesetzt sah. Letzter Platzwechsel:

Emmy Werner:	Ja, aber wenn das immer aufgeht, mir *zieht's* einfach.
Interviewer:	Ja. Wollen wir an *den* Tisch?
Emmy Werner:	Ja. Ich sag's dem Ober. Der *vierte* Tisch. Aber es *zieht* ma!
Interviewer:	Aber dann haben wir dann vermutlich ...
Emmy Werner:	*Lokalverbot!*

Emmy Werner wird 1938 in Wien geboren. Sie besucht ein Mädchen-Realgymnasium, macht Matura und absolviert danach eine dreijährige Schauspielausbildung. Auf die Eingangsfrage des Interviewers, wie sie es sich erkläre, dass sie ausgerechnet beim Theater gelandet und später Regisseurin, ja überhaupt eine »Theaterfrau« geworden sei, entgegnet Frau Werner, das sei in ihrem Fall eine »etwas unromantische Erklärung«, stamme sie doch aus einer Künstlerfamilie. Väterlicherseits ist der Großvater Buchdrucker, die Großmutter Theatergarderobiere – an der Wiener Volksoper, wie Emmy Werner präzisiert –, mütterlicherseits sind die Großeltern Theaterarchitekt und Zirkusartistin. Schließlich soll die Schwester der Großmutter mütterlicherseits (sprich: eine Großtante) am Prater ein Hundetheater gehabt haben.

Aus diesem von Druckerschwärze und Musiktheater geprägten Milieu respektive dieser Welt von Theaterbauten und Publikumsattraktionen gehen ihre Eltern hervor: der Vater Schriftsteller, die Mutter Tänzerin. Emmy Werner wird »*sehr* früh mitgenommen« ins Theater, kriegt viele Aufführungen und das ganze Drumherum einer Produktion mit – nicht zuletzt durch weitere »Musiktheater-Wahlonkel und Wahltanten« im familiären Umfeld. Im Interview gibt sie zusammenfassend zu verstehen, mit Theater aufgewachsen, ja »in dem groß geworden« zu sein. Entsprechend habe es für sie keine andere Entscheidung gegeben, als selber zum Theater zu gehen. Dass die Wahl eines Theaterberufs bei *dem* familiären Kontext einer unhintergehbaren Selbstverständlichkeit gleichkommt, unterstreicht sie schließlich mit dem Hinweis, auch ihr Bruder – 13 Jahre vor ihr geboren – sei Schauspieler.

Sie selbst heiratet unmittelbar nach ihrer Schauspielausbildung – 21-jährig und damit »sehr früh« – einen »tollen jungen Regisseur«. Im selben Jahr kommt der gemeinsame Sohn zur Welt (auch er wird sich später dem Schauspiel verschreiben). In den ersten Ehejahren arbeitet Emmy Werner viel bei den Produktionen ihres Ehemanns mit – nicht als Darstellerin, sondern »*hinter* der Bühne« und als Regieassistentin. Ihr Debüt als Schauspielerin hat sie in den frühen 1960er Jahren in dem von Stella Kadmon[2] geleiteten *Theater der Courage*. Hier und an weiteren Spiel-

2 Stella Kadmon (1902-1989), geboren in Wien, Studium an der dortigen Akademie für Musik und darstellende Kunst, dem heutigen Max Reinhardt Seminar. Mitte der 1920er Jahre folgen erste Engagements als Schauspielerin am Landestheater Linz sowie am Mährisch-Schlesischen Nationaltheater in Ostrau. Nach weiteren Auftritten – hauptsächlich als Kabarett-Diseuse – in Berlin, Köln, München und Wien gründet sie 1931 in ihrer Heimatstadt die politische Kleinkunstbühne *Der liebe Augustin*, die 1938 von den Natio-

stätten in Wien wird Emmy Werner über mehrere Jahre auftreten – »*höchst* erfolgreich« –, doch irgendwann um die 30 hat sie das Schauspielerinnendasein satt. Was sie »als kleines Kind gerne mochte«, mag sie nicht mehr »als erwachsene Frau«: dieser »Exhibitionismus, der notwendig ist«, diese »Preisgabe auf der Bühne vor andern Menschen«. Auch die Fremdbestimmtheit passt ihr gar nicht, die Regisseure gehen ihr »*sehr* auf die Nerven«. Da hoffst du und wartest auf ein gutes Angebot – und bekommst du eins, wirst du in der Rollengestaltung vom Regisseur doch wieder »beschnitten«. Dem steht der lang gehegte, schon im Kindesalter – »mit dem Puppentheater« – präsente Wunsch gegenüber, mal ein »*eigenes* Theater« zu haben. Bald wirkt sie am *Theater der Courage* als Dramaturgin und verantwortet die Spielplangestaltung – aus der Bühnendarstellerin Emmy Werner wird eine Produktionsleiterin. Als eine Nesthockerin, die »*nie* von Wien weggegangen« wäre, so sagt sie im Interview, sei sie als Schauspielerin eigentlich sowieso »falsch gewesen in dem Beruf«, denn dafür müsste man eigentlich mobiler sein. Tatsächlich lehnt Emmy Werner als Schauspielerin sämtliche Angebote für Engagements außerhalb ihrer Geburtsstadt ab. Nicht einmal nach München habe sie gewollt. Kurzum, sie mochte »*nur* in Wien sein« – und selbst da am liebsten immer im selben, nämlich im ersten Bezirk: »Mir ist schon der siebente zu weit weg gewesen.«

In den 1970er Jahren, nach der Trennung von ihrem Mann – sie ist zu dem Zeitpunkt Mitte 30, der gemeinsame Sohn 15-jährig –, weitet Emmy Werner ihr Tätigkeitsspektrum aus. Nebst Regieassistenzen macht sie nun auch »kleine Fernsehdokumentationen«, arbeitet »im *Funk* sehr viel« als Sprecherin oder auch beim Film mit, hin und wieder wird »was Kleineres gedreht.« Das Geld ist knapp, Unterstützung kommt von ihren Eltern. Die Zeiten sind insgesamt »ziemlich schwierig« – und so gibt es für Emmy Werner jetzt »überhaupt nur eine Möglichkeit«: Sie will autark sein, ein eigenes Theater haben. »Nun *kriegt* man das ja nicht, das gibt einem ja keiner.« Also selber machen. Ab 1979 bereitet sie die Gründung ihrer Kleinbühne *Theater in der Drachengasse* vor. Frauen, die Theaterregie führen, gibt es zu dieser Zeit in Österreich noch kaum – es ist geradezu »*gespenstisch*«. Als Emmy Werner ihr Theater 1981 eröffnet, ist es das erste »frauenbestimmte« Theater landauf, landab. Es ist eine »Aufbruchszeit«, Anfang der 1980er Jahre. In Wien hat man plötzlich eine neue Stadträtin und eine Frau als Staatssekretärin, die man für sich und die eigene Sache gewinnt. Das *Theater in der Drachengasse* erweist sich als eine doppelte »Markt-Nische«: Zum einen haben viele »tolle Schauspielerinnen« in

nalsozialisten geschlossen wird. Stella Kadmon flieht über Belgrad und Griechenland nach Palästina. Nach Jahren des Exils, in denen sie ihre Theaterarbeit fortsetzt (unter anderem leitet sie 1940 bis 1942 das Kabarett *Papillon* in Tel Aviv), kehrt Stella Kadmon 1947 nach Wien zurück, wo sie sich gegen den neuen Lizenzhaber des von ihr gegründeten Theaters durchsetzt und die Leitung der Bühne erneut übernimmt. 1948 benennt sie diese in *Theater der Courage* um. Vgl. Brauneck/Beck (2007: 361).

diesen Jahren keine Engagements, weil es an den etablierten Theatern weniger Rollen für sie gibt als für ihre Kollegen: Die Männer sind »alle nicht arbeitslos, seltsamerweise«. Bei Emmy Werner erhalten die Frauen Gelegenheit zu spielen – oder auch Regie zu führen. Zum anderen findet das Theater regen Zulauf, und zwar von Frauen *wie* von Männern. Die »Einbindung der Männer« ist Emmy Werner wichtig – in der *Drachengasse* soll keine »Sekte«, keine weibliche Gegenkultur entstehen. Die »wirklichen Feministinnen« nehmen ihr das »sofort übel« – aber sie will eben auch die Männer ins Theater kriegen. Als sie das erste Frauenkabarett auf die Bühne bringt, stehen die Männer Schlange: »*Beinharte* Inhalte« werden ihnen da aufgetischt, und sie amüsieren sich »köstlich«. Das Kabarett läuft sechs Monate lang, jeden Tag. Bald wird das Theater um einen zweiten, kleinen Raum erweitert, man gibt abends zwei Vorstellungen parallel. Die eine »sehr anspruchsvoll«, die andere »ein bisschen kulinarischer«. So wird das finanziert. Das *Theater in der Drachengasse* leitet Emmy Werner – wobei sie auch selber immer wieder mal Regie führt – bis 1987.

Da erhält sie das Angebot, die Direktion des *Wiener Volkstheaters* zu übernehmen.[3] 1988 wagt sie den Sprung an dieses »ganz große Theater«. Jetzt ist »die Hölle los«, die Kritik überschlägt sich: Man könne dieses Haus doch nicht einer Frau übergeben, das sei ja ein »Schwachsinn«, und erst noch einer, die vorher nur ein »kleines Theater« hatte, da werde doch das Volkstheater »sofort Pleite gehen«. Keineswegs: Bis zu ihrem Abgang 2005 wird Emmy Werner immer »mit'm Geld ausgekommen« sein. Angesichts der Größe des Hauses – es bietet »tausend Plätze« – fürwahr kein leichtes Unterfangen, zumal das *Volkstheater* eher wenige Abonnentinnen und Abonnenten hat: pro Vorstellung »180, im *Schnitt*«. Da muss man schon sehen, wie man die Leute reinholt. Am liebsten ist Emmy Werner eine »Extrem-Mischung Publikum«, das heißt »*quer* durch den Gemüsegarten: jung, alt, anspruchsvoll, nicht so anspruchsvoll, unterhaltungswütig, nicht Unterhaltung«. Das sei »das Tolle am Theater, diese Mischung, die immer neu zusammenkommt«. Als künstlerische Direktorin liegen ihr Aufführungen von neuen, insbesondere österreichischen Dramatikern »sehr am Herzen«. Gerade bei Uraufführungen neuerer Autoren geht man aber im Hinblick auf den Publikumszulauf ein Risiko ein. Mit einer bewährten, kommerziell erfolgssichereren Kost auf dem Spielplan lässt sich das ein Stück weit auffangen – das sind dann »die abgehangenen Stücke, die Klassiker«. Emmy Werner versucht da einen »Mittelweg« zu gehen. Das habe »manchen Kritikern ja *gar* nicht gepasst«, stellt sie rückblickend fest, dass sie »es immer ein bisschen abgesichert« habe. Aber das zeige nur, dass »diese *Idioten* nix verstehen«. Bei

3 Als ›Direktor‹ (oder ›Intendant‹, wenn es sich um ein Mehrspartenhaus handelt), so wird Emmy Werner im späteren Interviewverlauf erklären, wird in Wien der *künstlerische Direktor* bezeichnet. Ihm steht – als »eine Lastabnahme« – der *kaufmännische Leiter* an der Seite, der manchmal auch *kaufmännischer Direktor* genannt wird.

so einem Riesenhaus sei ja klar, so Emmy Werner, »dass ich die *Leute* drinnen brauch, zum Kuckuck«. Tag für Tag: »Und wie lauft die Vorstellung? Und kommen die Leute? Und sind wir denn auch voll?«

Gelegentlich – im Durchschnitt ein-, zweimal pro Spielzeit – führt Emmy Werner auch selber Regie. Das Inszenieren erlaubt ihr »Kollegin zu sein, mit der Technik umzugehen« und nicht zuletzt »*haut*nah zu spüren«, wo die Schwierigkeiten des Hauses sind. Das braucht es, um das »Werkel« (österreichisch für: Mechanismus, Uhrwerk oder auch Drehorgel) auf seine Funktionstüchtigkeit hin überprüfen zu können. Erst so findet man heraus: »Ah, wir haben wirklich da ein paar Scheinwerfer zu wenig« oder »Ach, diese Souffleuse is aber wirklich nicht gut, ja?« Solche Sachen merke man nicht, wenn man als Theaterleitung nur »im Büro oben« sitzt. Bei der Regie – vor allem im Bereich des Komödiantischen – greift Emmy Werner auf ihre Erfahrungen aus der Zeit als Schauspielerin zurück, wo sie immer schon »sehr gut Pointen wusste«. Sie mag es, wenn die Leute im Publikum über »kostbare Dinge« lachen. Gibt es beim Einstudieren einer bestimmten Szene irgendwelche Einwände ihr als Regisseurin gegenüber (»Ja warum soll da jemand lachen?«), habe sie einfach gesagt »Wisst ihr was? Weil ich's weiß. Sie lachen.« – eisiges Schweigen bei den Proben. Auch vom Kostümbildner oder den Assistenten: kein einziger Schmunzler. »Aber schau«, insistiert der Schauspieler, der die fragliche Pointe bringen soll, »keiner findet das lustig, nur du«. Emmy Werner lässt sich nicht beirren: »Ich bitte dich, es zu machen.« Und dann die erste Vorstellung: »Das Haus *bricht* vor Lachen zusammen, ja?« Das sei auch eine Freude: »Wenn du den Nerv getroffen hast vom Publikum.« Dieser bestimmten »Begabung« bedürfe es auch beim »Direktorinnenjob«. Das habe »mit Intuition zu tun«, gibt Emmy Werner zu verstehen, und darum habe sie ihren Beruf wohl 25 Jahre machen können: »Weil es mir leicht fällt, aus dem Bauch zu entscheiden.« Fehlentscheidungen habe sie meistens dann getroffen, wenn sie nicht sehr auf sich gehört habe, wenn es eher »eine *rationelle*, rationale Entscheidung« war oder wenn sie »mehr taktiert« habe: »Wusch is schon daneben gegangen.« Jedenfalls sei sie sicher begabt gewesen darin, zu »wissen, was den Leuten gefällt«.

Als »Regisseurin von Beruf« indes versteht sich Emmy Werner nicht. Dazu fehle ihr »die formale Vision doch ein bisschen«, das »Große«, der »formale Wurf«. Sie begreift sich eher als »eine Benützerin« dessen, was ihr die Schauspielenden anbieten: »Man bringt es in eine Ordnung.« Entsprechend falle es ihr ungleich leichter, mit »tollen Schauspielern« zu arbeiten – mit Anfängern gehe es demgegenüber »*ganz* schlecht«. Und wie funktioniert sie, diese Beziehung zwischen Regisseurin und Schauspieler? Gute Frage. Sie nenne es immer »die *Erotik* des Theaters«. Das sei aber »etwas *ganz* anderes als die persönliche Erotik«, und irgendwie dann doch wieder »wie eine Beziehungsgeschichte« – kurzum, es ist »*un*erklärlich, wie wenn Sie sagen, warum gefällt Ihnen dieser Mann oder diese Frau? Warum gefällt mir dieser Schal und dieser nicht?«. Es sei eine Anziehungssache zwischen

Regisseur und Schauspieler – was aber »nichts mit einer *persönlichen* Geschichte zu tun« habe oder mit einer »Sehnsucht nach einer Beziehung oder was«. Es gehe einfach darum, »dass der's so macht, wie ma will, oder *die*« – das passiere nämlich auch mit Frauen. Nun müsse sie aber doch auch erwähnen, fügt Emmy Werner hinzu, dass die Atmosphäre an ihrem Haus schon »immer ein bisschen aufgeladen« gewesen sei, und zwar »im *besten* Sinne« – gerade bei ihren Inszenierungen, wo unter dem künstlerischen Personal immer wieder Paare zusammengefunden hätten. »Ich hab gsagt, ich komm mir schon wie eine *Puff*mutter vor«, erinnert sie sich und lacht dabei herzhaft.

Als primärer Künstler am Theater gilt Emmy Werner der Schauspieler: »Ihn halte ich vor allem für den Künstler.« Dieser Punkt ist ihr wichtig: Der Schauspieler sei »ein kreativer Künstler und *kein* nachschöpferischer Künstler«. Sie hasse dieses Wort ›nachschöpferisch‹, wenn es um die Schauspielkunst geht. Der Pianist etwa sei ja auch kein Nachschöpfer, »weil die Note allein bringt null, *er* muss *schöpfen*, er muss aus der *Note* einen *Ton* erzeugen« – und das gelte auch für den Schauspieler, der »aus dem gedruckten Wort eine Figur erstellt«. Insofern sei er »genauso schöpferisch wie der Schriftsteller, der's gemacht hat«. Auch die Rede vom Schauspieler als einem »Interpreten« hält Emmy Werner schlicht für Blödsinn und fügt hinzu: »Beim *Regisseur* bin ich mir da nicht so sicher.« Den halte sie »eher für'n Handwerker«, und der Bühnenbilder sei »wahrscheinlich eine Mischung«. Weil »der *Maler*« ja auch ein Schöpferischer sei, könne »ein toller Bühnenbildner« auch eher als Künstler gelten als ein Regisseur. Und der Theaterleiter schließlich müsse gar kein Künstler sein. Sie selbst halte sich aber für einen »künstlerischen Menschen«. Das sei schon ein Vorteil. Jedenfalls die »Manager-Theaterleiter«, denen es an Kunstsinn gänzlich fehlt, die können ihr gestohlen bleiben, so Emmy Werner. Gleichzeitig möge sie aber »auch die großen Künstler nicht, als Theaterleiter«. Die seien »verschenkt« an den Schreibtischen, und das gehe dann auch meist daneben.

Von Johann Nestroy und Hermann Bahr über Helmut Qualtinger, Lida Winiewicz und Christine Nöstlinger bis zu Gert Jonke, Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz: Die Autorinnen und Autoren, deren Stücke Emmy Werner selber in Szene setzt, kommen vornehmlich aus Österreich, die meisten von ihnen wurden in Wien geboren. Daneben bringt sie Komödien englischer Dramatiker, etwa die *Komiker* von Trevor Griffith, Shakespeares *Was ihr wollt* oder *Der Zimmerheld* von Anthony Marriott/Bob Grant, auf die Bühne. Auch veranstaltet Emmy Werner an ihrem Haus verschiedene Wienerlieder-Abende – 1995 etwa *Justament blau* und 1996 *Ohne Geld ka Musi*. Für ihre Inszenierung des Jelinek-Stücks *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* erhält sie 1993 von einer Kritikerjury den ›Karl-Skraup-Preis‹ für Regie – eine von der österreichischen ›Bank für Arbeit und Wirtschaft‹ gesponserte Theaterauszeichnung, die seit 1967 an hervorragende Künstlerinnen und Künstler des *Wiener Volkstheaters* vergeben wird. Im selben Jahr wird Emmy Werner zudem als Ehrenmit-

glied in die 1890 gegründete Grillparzer-Gesellschaft – mit Sitz in Wien – aufgenommen. Mit der ›Ehrenmedaille der Stadt Wien in Gold‹ (1994), dem ›Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse‹ (1998) sowie dem ›Goldenen Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien‹ (2005) werden Emmy Werner im Laufe ihrer Direktionszeit – und auch danach: 2006 erhält sie das ›Große Silberne Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich‹ – höchste weltliche Ehren zuteil. Neben dieser ganzen Reihe traditionell-bürgerlicher Auszeichnungen durch Stadt, Land und Republik erfährt Emmy Werner auch eine eher charismatische Form der Anerkennung: 2004 erhält sie den ›Wiener Frauenpreis‹.

Ob ihr diese Preise wichtig sind? »Sehr wichtig«, antwortet Emmy Werner ohne zu zögern. Es wäre »Heuchelei«, etwas anderes zu sagen. Die Preise sind ihr allem voran deshalb teuer, »*weil* sie im Bewusstsein der anderen so wichtig sind«. Ihr persönlich eher nicht. Der Wert der Auszeichnungen besteht für Emmy Werner primär in der öffentlichen Aufmerksamkeit, die diese zu binden wissen: »Es steht in der Zeitung, wir müssen ja Reklame, wir brauchen ja Werbung, es ist Reklame fürs Haus.« Und die Leute würden es dann wichtig nehmen: »Die sagen zwar alle, es is völlig unwichtig – jeder liest's doch, ›*Oooh*, die haben einen Preis‹.« Insofern sei es schon eine Auszeichnung. Auch macht Emmy Werner bei sich eine gewisse Veränderung über die Zeit aus: Am Anfang habe sie es überhaupt nicht gemocht, »persönliche Auszeichnungen« zu bekommen. Ihre Familie, ja, »die haben sich gefreut«. Dann, in einer zweiten Phase, bringen Preise eine gewisse Satisfaktion eher mit Blick auf die Konkurrenz: »Da werden sich die anderen ärgern, meine Feinde, ja?« Dies zumal man als Frau, die ein solches Haus leitet, einfach »kritischer betrachtet« werde. Sie habe nämlich »bis zum Schluss Todfeinde mitgeschleppt« – etwa den »Kollegen« Peymann am Wiener Burgtheater, der sie die ganzen Jahre hindurch »attackiert« habe. Und schließlich sei irgendwann der Moment gekommen, wo man bei einem Preis sagt: »›Weißt was? Ich freu mich eigentlich selber‹.« An dem Punkt, so konstatiert Emmy Werner rückblickend, werde man dann »erwachsen«. Man habe ja auch wirklich »was geleistet«, stellt sie fest:

> »Ich mein, ich sag das ungern, ich hab eine, eine der höchsten Auszeichnungen der Republik bekommen *für* das Engagement für österreichische Autoren und Autorinnen, ja? Also da ist schon was hängen geblieben.«

Emmy Werner blickt auf ein ganzes Leben fürs Theater, für ihr Haus zurück: »Ich habe dort *gelebt* – grad dass ich kein Bett hatte –, ich hab gelebt dort, und anders konnt ich's nicht.« Das Engagement ist ihr nicht äußere Verpflichtung, sondern innere Dringlichkeit: »*Notwendig* wär das ja nicht gewesen, für *mich* war es notwendig«, betont sie. Die Lebensleistung lässt sich auch in Zahlen fassen: Rund »1.000 Premieren« habe sie als Theaterleiterin selber gehabt, und »30.000 Vorstellungen« insgesamt: »Das müssen Sie sich mal auf der Zunge zergehen lassen.« Jetzt

aber sei sie froh, auch andere Sachen tun zu können: »Zwei Stunden in der Sonne, wie eine alte Pensionistin, wunderbar, neben den alten Damen und Herren in der Sonne im Stadtpark.«

Zur Anlage der Studie

1 Fragestellung und theoretische Einbettung

»Einen rätselhaften Beruf hat der Regisseur: Er zieht viele Wochen in leidlich geheizte, große und meistens etwas heruntergekommene Räume und treibt eine Schar unterschiedlichster, zum Teil divenhafter, zum teil liebenswerter Menschen zu bestimmten Lebensäußerungen.« (Stegemann 2009: 38)

Das Berufsbild des Theaterregisseurs, wie Bernd Stegemann[1] es in dem 2009 im Verlag *Theater der Zeit* erschienenen Band *Lektionen 2 – Regie* neckisch umreißt, entbehrt nicht jenes Rekurses auf »physisches Ungemach« (Glauser 2009: 95), dessen sich bei der Beschreibung künstlerischer Schaffenszusammenhänge – ob nun absichtlich klischeehaft zugespitzt oder nicht – gern bedient wird: In der Rede von kalten, verlotterten Proberäumen transportiert sich ein Bild des Regisseurs[2], der »Unannehmlichkeiten verschiedenster Art in Kauf zu nehmen bereit ist, um seine Mission verfolgen und seiner ›Berufung‹ nachgehen zu können« (ebd.: 104). Unter kunstsoziologischen Gesichtspunkten rührt Stegemann damit direkt an die für einen künstlerischen Beruf zentrale Eigenschaft als »*zweigeteilte Profession* aus ›innerer Berufung‹ und ›äußerem‹ Beruf« (Thurn 1997: 107). Der Regisseur erscheint als Künstler, der – mit Max Weber ganz wie der Wissenschaftler – sich in der »Hingabe an die Aufgabe und nur an sie« (Weber 1995 [1919]: 16) zu bewähren trachtet. Ist in der inneren Berufung ein Kernmotiv des idealtypisch verstandenen Künstlers zu sehen, so steht die Realisierung des Werks im Mittelpunkt seines »künstlerischen Wollens« (Gerhards 1997: 14). Indessen kommt auch oder eben *gerade* der mit dem

1 Bernd Stegemann ist Professor für Dramaturgie und Theatergeschichte an der Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ in Berlin und seit der Spielzeit 2009/2010 Chefdramaturg an der Berliner Schaubühne am Lehniner Platz.

2 Dort, wo dies einen Satz nicht über Gebühr unlesbar macht, wird in der vorliegenden Studie bei der Bezeichnung von Akteurinnen und Akteuren – der Absicht nach – immer sowohl die männliche als auch die weibliche Schreibweise verwendet. Dass dies nicht durchgehend der Fall ist, sei dem Autor verziehen.

stärksten inneren Schaffensdrang beseelte Künstler nicht umhin, sich mit seiner Außenwelt – und seien es die zum Teil divenhaften Individuen, die er als Regisseur anzutreiben hat – in einer für ihn sinnvollen Art und Weise zu arrangieren: Der »*hybride Charakter der Künstlerrolle*« (ebd.), so fasst es Gerhards im Rückgriff auf Erving Goffman, konstituiert sich aus der »spannungsreichen Mischung von innerer Berufung einerseits und äußeren Anforderungen andererseits« (ebd.). Just dies mag es sein, was Stegemann veranlasst hat, den Regieberuf als rätselhaft zu apostrophieren: dass, soll der Regisseur als Künstler gelten, man nicht nur seinem Kunstwerk selbst, sondern auch dem zu ihm führenden *Prozess* – hier: die unter räumlich (schlecht) isolierten Bedingungen stehenden, mehrwöchigen Probearbeiten mit einer heterogenen Menschenschar – einen »*Rätselcharakter*« (Thurn 1997: 107) attestieren muss.

Der Fokus der vorliegenden Studie liegt auf dem traditionell dominant männlich konnotierten, geschlechtlich nach wie vor stark segregierten Beruf der Theaterregie. Wenn auch die Untersuchung keineswegs den Anspruch erhebt, das Rätsel des Regieberufs irgendwie ›lösen‹ zu wollen, so speist sich doch ihr allgemeines Interesse aus einer spezifischen Neugier für alles, was seine Rätselhaftigkeit aus soziologischen Gesichtspunkten ausmacht. Wie etwa ist zu erklären, dass es – wenn wir an die Worte von Emmy Werner denken – zum einen die Auffassung gibt, bei der Theaterregie handle es sich um ein *Handwerk*, während andere – wie exemplarisch Bernd Stegemann – den Regisseur als *Künstler* sehen wollen? Allein schon dieser vielleicht unscheinbar wirkende Definitionsunterschied birgt jede Menge Sprengstoff, wenn man voraussetzt, dass es sich beim Feld des Theaters – wie bei jedem Feld der kulturellen (Re-)Produktion – um ein spezifisch strukturiertes soziales Universum handelt, in dem die Anerkennung eines Kulturproduzenten als *Künstler* alles andere als selbstverständlich ist. Becker (1997 [1974]) sieht einen zentralen Unterschied zwischen verschiedenen »Kunstwelten« (ebd.: 25) in der jeweiligen »Art, wie sie den Titel ›Künstler‹ vergeben, und in den Mechanismen, die darüber entscheiden, wer den Titel ›Künstler‹ erhält und wer nicht« (ebd.).

Die Entwicklung des Theaterregisseurs zur distinkten Künstlerfigur als eine Art »historisch stufenweise voranschreitende sozio-kulturelle Entrückung« (Thurn 1997: 107) verstehbar zu machen, wie sie mit der Genese und Ausdifferenzierung der Regie zu einer eigenen, relativ autonomen künstlerischen Domäne einhergeht (und dabei durchaus auch regressive Momente kennt), ist ein erstes Ziel der vorliegenden Studie. Dieser den Entwicklungen und Verworrenheiten der Theaterregie geltende erste Teil umfasst zunächst zweierlei historisch-soziologisch angelegte Rekonstruktionsversuche: Zum einen wird die Herausbildung des ›idealen Regisseurs‹ als eines Musters verberuflichter Männlichkeit im Zuge der allmählichen Autonomisierung der Regiekunst nachgezeichnet (Kapitel 3), zum anderen die Art und Weise zu erhellen versucht, in der ›die Frau‹ am Theater seitens einer männlichen Autorenschaft diskursiv auf ihren ›natürlichen‹ Status als gleichsam *ewige*

Schauspielerin festgenagelt wurde (Kapitel 5). Das umfassendste Kapitel dieses Teils setzt sich zuvor unter verschiedenen Gesichtspunkten mit dem Siegeszug des sogenannten ›Regietheaters‹ auseinander (Kapitel 4): Hier steht die Frage nach – mitunter in sich widersprüchlichen – dominanten Entwicklungstendenzen und konkurrierenden Deutungen der Regiekunst im Zentrum, wie sie sich seit Ende des Zweiten Weltkriegs und bis in unsere Tage ausmachen lassen. In Kapitel 6 schließlich wird erörtert, inwieweit Regisseurinnen und Regisseure als eine distinkte ›Population‹ im Feld des Theaters überhaupt fassbar sind.

In einer zweiten, das theatralische Spielfeld und das in diesem gehandelte ›Spielgeld‹ beleuchtenden Perspektive werden des Weiteren die ›objektiven‹ Strukturen und künstlerisch-beruflichen Handlungsbedingungen erhellt, mit denen es die in der vorliegenden Studie interessierenden Kulturproduzentinnen und Kulturproduzenten zu tun haben: Welcherlei Spielorte lassen sich unterscheiden und in welchem (hierarchischen) Verhältnis stehen diese zueinander? Von welchen strukturellen Veränderungen ist das Gefüge der deutschsprachigen Theaterlandschaft gekennzeichnet und welche Implikationen hat dies für die Theaterregie? An welcherlei ›Schulen‹ schließlich (und unter Zugrundelegung welcher Ansätze) wird die Regiekunst heute eingeübt? Diese und weitere hieraus ableitbare Fragen werden in Kapitel 7 untersucht. Kapitel 8 wiederum geht den konkreten Schaffensbedingungen nach, in welche das beruflich-künstlerische Handeln von Regisseurinnen und Regisseuren eingebettet ist beziehungsweise mit denen sich die Theaterschaffenden konfrontiert sehen: dies sowohl mit Blick auf die festen, staatlich getragenen Häuser wie auch das (Sub-)Feld der ›freien‹ Theaterszene und ihre eher netzwerkartigen Arbeitsstrukturen.

Betitelt mit ›Geheiligt werde Dein Name‹, mutet der dritte Teil der Studie zweifelsohne recht religiös an. Das soll auch so sein – wird hier doch die Frage verfolgt, nach welchen institutionellen Logiken im Theaterfeld die Inszenierungen von Regisseurinnen und Regisseuren ›geheiligt‹ und damit der letzteren Namen ›gemacht‹ werden (Kapitel 9) beziehungsweise welchem Konstruktionsmuster der Bau jener konsekrativen, aus Porträtbänden, (Auto-)Biografien (etc.) bestehenden ›papierenen Ruhmeshalle‹ folgt, in welche die geltenden Vorbilder und richtungsweisenden Persönlichkeiten der Regiekunst Eingang finden.

Auf der Grundlage von 22 (berufs-)biografischen Interviews, die in Deutschland, Österreich und der Schweiz mit zeitgenössischen Theaterregisseurinnen und Theaterregisseuren geführt wurden, geht es sodann im vierten Teil (Kapitel 11 und 12) um eben deren Dispositionen, Positionierungen und Positionen. Hier wird anhand exemplarischer Fälle erörtert, ob und inwieweit je differente primärsozialisatorisch erworbene Kapitalien, Denk- und Handlungsroutinen sowie Lernorte und erste theatralische Produktionserfahrungen die unterschiedlichen Logiken zu erhellen vermögen, denen die künstlerischen Positionierungen zeitgenössischer Regisseurinnen und Regisseure folgen. Inwieweit also prägen die soziale und familiale

Herkunft, der (Aus-)Bildungsweg und Anfangskontext künstlerischer Praxis den jeweiligen *modus operandi* der Inszenierungsarbeit einer Regisseurin, eines Regisseurs? Nicht zuletzt kann in diesem Teil deutlich gemacht werden, dass auch die Position eines Kulturproduzierenden im Gefüge des Theaterfelds als ein je spezifisches individuell-strukturelles *Passungsverhältnis* zu begreifen ist.

Das übergeordnete Erkenntnisinteresse der Studie, dem diese Vierfachperspektive geschuldet ist, besteht darin, unter einem kombiniert kultur-, geschlechter-, berufs- und kunstsoziologischen Gesichtspunkt jene (mehr oder minder dynamischen) überindividuellen Logiken begreifbar zu machen, die der ›Ordnung des Theaters‹ insgesamt strukturierend zugrunde liegen. Es wird hierbei davon ausgegangen, dass der Regieberuf und die ihn ausübenden Akteurinnen und Akteure, da sie im *Feld* des Theaters eine *intermediäre* Position einnehmen, mit Blick auf dessen Reproduktion beziehungsweise Transformation von zentraler Bedeutung sind. Gleichzeitig bestehen zwischen den oben genannten Einzelaspekten – ich werde in der Studie von ›Strukturierungsmomenten‹ sprechen – enge Zusammenhänge und wechselseitige Bedingtheiten. Im Sinne eines konzisen begrifflichen Instrumentariums, das sich gerade für eine solche *relationale* Perspektivierung eignet, lehne ich mich daher an das Habitus- und Feldkonzept Pierre Bourdieus (1985, 1993, 1996) im Allgemeinen sowie insbesondere dessen Untersuchung zur Genese und Struktur des literarischen Felds in Frankreich (1998, 1999) und den in dieser erarbeiteten *Grundlagen einer Wissenschaft von den Kulturprodukten* an. Im Folgenden werden einige für die vorliegende Untersuchung zentrale Implikationen dieses theoretisch-konzeptionellen Zugangs dargelegt (Abschnitt 1.1). Hierauf folgt ein Vorschlag, wie Bourdieus Ansatz zur Analyse der Strukturierungsprinzipien künstlerischer Felder und der in diesen sich bewegenden Akteurinnen und Akteure charismatheoretisch erweitert und handlungstheoretisch präzisiert werden kann (Abschnitt 1.2). Schließlich wird das in der vorliegenden Studie mitlaufende geschlechtertheoretische Interesse erläutert (Abschnitt 1.3).

1.1 DIE ›ORDNUNG DES THEATERS‹

Mit Bourdieu ist von einer Untergliederung der sozialen Welt in voneinander relativ unabhängige Felder auszugehen, denen – ohne dass sie absolut autonom wären – eine je spezifische »Logik« (Bourdieu 1996: 127) eigen ist.[3] Hat sich etwa die öko-

3 Schon Ferdinand Tönnies weist in seinem Geleitwort zu einer Studie von Julius Bab (1974 [1931]) – der mit seiner Arbeit über *Das Theater im Lichte der Soziologie* als erster den Versuch unternimmt, eine Soziologie des Theaters zu begründen – auf die relative Autonomie der Künste beziehungsweise konkret: des Theaters hin. Unter der Vorbemerkung, dass er eigentlich »kein Freund der Soziologien mit dem Genitiv« sei, schreibt

nomische Sphäre als das »Feld des ›Geschäft ist Geschäft‹« (ebd.) herausgebildet, so folgt die Entstehung des Felds der *Kunst* historisch einer Logik der »Ablehnung bzw. Umkehrung des Gesetzes des materiellen Profits« (ebd.). Das heißt nun aber nicht, dass nicht auch im künstlerischen Feld bestimmte ›Währungen‹ gehandelt werden, die sich – wenn es darum geht, sich als Akteurin, als Akteur ins »Spiel« (ebd.: 128) zu bringen – als stärker oder schwächer erweisen können. Wie in jedem sozialen Feld hängt die »Position« (ebd.) eines Akteurs auch in der künstlerischen Sphäre von den feldrelevanten Ressourcen ab, die dieser zu mobilisieren[4] vermag. »Ein Kapital oder eine Kapitalsorte«, so Bourdieu, ist »das, was in einem bestimmten Feld zugleich als Waffe und als umkämpftes Objekt wirksam ist« (ebd.). Die *Struktur* eines Felds bestimmt sich über den historisch je konkreten »Stand der Machtverhältnisse zwischen den Spielern« (ebd.) und hat den Charakter einer »Konfiguration von objektiven Relationen zwischen Positionen« (ebd.: 127).

Einen der Bourdieu'schen Theorie künstlerischer Felder nicht unähnlichen Ansatz formulierte – in seinen Grundzügen – schon die Soziologin und Schauspielerin (und später insbesondere im Bereich der Gruppenanalyse tätige Psychoanalytikerin) Ilse Seglow. Ende der 1920er Jahre beginnt sie in Frankfurt am Main ein Soziologiestudium und nimmt, betreut von Norbert Elias und Karl Mannheim, eine (meines Wissens leider nie fertiggestellte) Doktorarbeit in Angriff. In ihrem Beitrag *Work at a research programme* (1977), erschienen in dem anlässlich des 80. Geburtstags von Elias herausgegebenen Sammelband *Human Figurations*, skizziert sie rückblickend – nebst den zu dieser Zeit im »Frankfurt circle« (ebd.: 17) vorherrschenden, für sie äußerst anregenden Arbeitsbedingungen und Formen des Austausches gerade auch in den »›Cafe-houses‹« (ebd.: 16) – ihr damaliges Projekt über die

---

Tönnies: »Obschon [...] das Studium der Kunst und der Künste, ihres Wesens und ihrer Wirkungen, ihrer Entwicklung und ihrer Geschichte eine Sache für sich ist, viele Kenntnisse und viele (sic!) Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, so sind doch eine Fülle von Beziehungen offenbar vorhanden zwischen den allgemeinen Erscheinungen des sozialen Lebens und den Künsten. ›Die Kunst geht nach Brot‹ ist ein altes Wort und es gibt ›brotlose Künste‹; diese Sätze weisen schon auf die Verbindung der Künste mit der wirtschaftlichen Seite des Lebens hin. Auch die Zusammenhänge mit dem politischen Leben sind bedeutend. [...] Die soziologische Bedeutung des Theaters hat in vielen Hinsichten ein besonders starkes Interesse.« (Tönnies 1974 [1931]: s.p.)

4 Der Begriff der *Mobilisierung* von Ressourcen scheint mir – aufgrund seiner doppelten Bedeutung von ›zum-Einsatz-Bringen‹ von Kapital einerseits und ›in-Bewegung-Versetzen‹ desselben andererseits – gerade mit Blick auf das Feld des Theaters treffender als der von Bourdieu (1996) zumeist herangezogene Terminus der »Investition« (ebd.: 128), da hier etwa der Publikumszulauf oder der Grad der Aufmerksamkeit seitens der Theaterkritik, den die Inszenierung eines Regisseurs zu generieren vermag, als eine Kapitalsorte – unter anderen – begriffen werden kann.

Berufsbedingungen und Karriereverläufe von in Deutschland tätigen Schauspielerinnen und Schauspielern. Sie erinnert sich an eine Unterredung mit Elias:

»We soon agreed that one had to envisage actors throughout the country as forming a special kind of society – an ›actor's society‹. In a way all actors in Germany were linked to each other by a single status order, all of them striving to get from the less high ranking to the highest ranking theatres. In that sense every actor had within his own class competitors in many other theatres.« (Seglow 1977: 18)

Wie Bourdieu begreift Seglow das Feld des Theaters als eine Art »Mikrokosmos« (Bourdieu 1998: 62) im Sinne eines Raums, in dem die Positionen der miteinander konkurrierenden Akteurinnen und Akteure relational zu bestimmen sind. Geht die Autorin nun von einer *single status order*, also gewissermaßen einer eindimensional-hierarchischen Struktur des Felds aus, die sie in einer von ›eher unten‹ bis ›ganz oben‹ reichenden Statusordnung der Theater objektiviert sieht, so gilt ihr als ein dynamisches Moment in diesem Mikrokosmos das Streben aller Schauspielenden, Engagements an statusbezogen möglichst hochrangigen Häusern zu erhalten. Dass diese Annahme so zu wenig differenziert ist, um die *actor's society* soziologisch erhellen zu können, ist Seglow klar. Im Anschluss skizziert sie daher zwei weitere aus ihrer Sicht unabdingbare analytische Schritte: Zum einen gelte es, die Struktur des Felds – bei ihr primär im Sinne der objektiven Beziehungen zwischen Theaterhäusern mit Blick auf deren unterschiedliche Reputation im Feld – einer historisch-genetischen Analyse zu unterziehen.[5] Zum zweiten seien die spezifischen »›relations of dependence‹ (Abhängigkeitsverhältnisse)« (ebd.: 20) in den Blick zu nehmen, in denen sich die interessierenden Akteurinnen und Akteure befinden: »e.g. dependence on producer, director, manager, colleagues, technical personnel, public (unevenly reciprocal relations of dependence) and critics (more onesided relation of dependence)« (ebd.). Über die so zu gewinnende Einsicht in die (historische Genese der) Relationen, die zwischen den Positionen seiner Akteure und Institutionen herrschen, wird es für Seglow möglich, die insgesamt »highly specific and rather complex structure« (ebd.: 19) des Theaterfelds begreifbar zu machen.

Mit der von ihr – vermutlich in den frühen 1930er Jahren – entwickelten Perspektive nimmt Ilse Seglow einige analytische Ansatzpunkte vorweg, wie Pierre Bourdieu sie mit Blick auf die Frage nach den in einem Feld der Kulturreproduktion herrschenden Ordnungsdynamiken erst Jahrzehnte später insbesondere in *Die Regeln der Kunst* (1999) ausformulieren wird. Mit dieser Studie bietet Bourdieu ein analytisches Instrumentarium zur soziologischen Untersuchung künstlerischer

---

5 Seglow selbst tut dies in ihrem Beitrag nur ansatzweise. Nichtsdestotrotz sind ihre kursorischen Ausführungen etwa zur Problematik der Unterscheidung von Hauptstadt- und Provinztheatern sehr hilf- und aufschlussreich (vgl. hierzu Punkt 7.2.2).

Felder und ihrer Akteurinnen und Akteure, das einer strukturdeterministischen Engführung ebenso trotzt wie einem einseitig subjektivistisch-intentionalistischen Zugriff.[6] Er tut dies, indem er der bereits erwähnten Analysekategorie der »Positionen« (ebd. 365) zwei weitere an die Seite stellt: diejenige der »Positionierungen« und die der »Dispositionen«. Soll das Feld der Kunst – hier: des Theaters – als eine »Arena« (ebd.: 368) begreifbar gemacht werden, in der Konkurrierende um die Bewahrung oder Veränderung von Kräfteverhältnissen, um die Durchsetzung künstlerischer Geltungsansprüche, ja um die nackte Existenz *als* Künstlerinnen und Künstler ringen, so bedarf dies eines analytischen Zugriffs, der nicht nur das Terrain des Wettbewerbs selbst (die sich auf ihm bietenden, mehr oder weniger ›aussichtsreich‹ gelegenen *Positionen*) in den Blick nimmt, sondern auch die Art und Qualität der Waffen, die (in der Gestalt von *Positionierungen*) zum Einsatz kommen, sowie die ›Kondition‹ (die habituellen *Dispositionen*) derjenigen, die in die Kämpfe involviert oder an deren Teilnahme interessiert sind. Von den unterschiedlichen *Positionen* nun, die Akteurinnen und Akteure im Feld einnehmen, hängen auch die jeweiligen Strategien ab, die diese (unbewusst) verfolgen, um ihre Existenz im Feld zu sichern oder um sich in ihm künstlerisch Geltung zu verschaffen. Bourdieu unterscheidet im Wesentlichen zweierlei solche Strategien, die in ihrer Gegensätzlichkeit als »Motor des Wandels« (Bourdieu 1999: 329) in einem Feld wirksam sind: die Strategie der »Verteidigung der Routine und der Routinisierung« einerseits, der »an der bestehenden symbolischen Ordnung« gelegen ist (Orthodoxie), und die Strategie der »Kritik an bestehenden Formen«, die zum »häretischen

6 Auch ist man, indem man sich an Bourdieu und damit an einen in sich konsistenten analytischen Rahmen hält, weitestgehend davor gefeit, jenem soziologisch wenig produktiven Taumeln zwischen ökonomischem Determinismus und behavioristischem Subjektivismus anheimzufallen, wie wir es in jenen sich auch das Feld der Kunst zum Gegenstand nehmenden Untersuchungen vorfinden, die sich an dem Konzept des »Arbeitskraftunternehmers« (vgl. Pongratz/Voß 2003) orientieren: Doris Eikhof und Axel Haunschild (2004) etwa sehen in den – gerade auch am Theater tätigen – »künstlerisch Kreativen« (ebd.: 95) den eigentlichen Prototyp des ›Arbeitskraftunternehmers‹. Allein schon ihre Fragestellung: »Wird das ›Egomodell Künstler‹ nicht nur Leitfigur des neoliberalen Zeitalters, sondern Standardmodell unserer Arbeitswelt?« (ebd.: 96) ist in dem Sinne höchst subsumtionslogisch (und also erkenntnislogisch besehen: verkehrt herum gestellt), als die Autorin und der Autor *a priori* von in vorbildlicher Weise ökonomisch determinierten Theaterschaffenden ausgehen, um alsbald immer dann auf (in ihren Augen erstaunliche) Unterschiede zum Arbeitskraftunternehmer-Typus hinzuweisen, wenn die Äußerung eines Falls sich gerade *nicht* in dieses im Grunde genommen ökonomisch-deterministisch-behavioristische Konstrukt hineinzwängen lässt. Darüber hinaus lässt der Titel ihres Beitrags – *Arbeitskraftunternehmer in der Kulturindustrie* – eine Weltanschauung erahnen, in der die Künste offenbar gar keinen Platz mehr haben.

Bruch« und zum »Sturz der geltenden Vorbilder« neigt (Häresie). Als Waffen wiederum, die im Feld – sei es nun defensiv oder offensiv – zum Einsatz kommen, gelten in Bourdieus Konzeption die (stilistischen, thematischen etc.) *Positionierungen*, wobei es sich primär um »künstlerische Werke« (Bourdieu 1999: 366), aber auch um »politische Handlungen und Reden, Manifeste oder polemische Schriften usw.« handelt beziehungsweise handeln kann. Ihren »distinktiven *Wert*« (ebd.: 368) bezieht eine jede Positionierung dabei aus ihrer »negativen Beziehung zu gleichzeitig bestehenden Positionierungen, auf die sie objektiv bezogen ist« (ebd.). Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang auch vom »Raum des Möglichen« (ebd.: 371) als jener Sphäre des Denkmöglichen, die einer Kulturproduzentin, einem Kulturproduzenten als von bereits realisierten Positionierungen »ausgefüllt« (ebd.) erscheint: Es geht hier sozusagen um das Spektrum all dessen, was einem Akteur, einer Akteurin im Feld als relevantes Problem, als sinnvolle Option und machbares Unterfangen vorkommen kann. Wie im Prinzip schon von Ilse Seglow vorgeschlagen (siehe oben), streicht Bourdieu – mit Blick auf das Feld des Theaters – die Notwendigkeit einer historisch-genetischen Analyse dieses Raums des Möglichen hervor:

> »Um zum Beispiel die Optionen der zeitgenössischen Theaterregisseure zu verstehen, [...] muss [man] sich auf die gesamte Geschichte des Theaters seit 1880 beziehen, in deren Verlauf sich, als Universum der *zur Diskussion stehenden Punkte* und als Ensemble der wesentlichen Bestandteile einer Aufführung, die spezifische Problematik entwickelt hat, zu der ein Regisseur, der dieses Namens würdig ist, Stellung beziehen muss.« (Bourdieu 1998: 55)

Wie ein »Koordinatensystem« im Kopf bietet der Raum des Möglichen den in den aktuellen Wettstreit um künstlerische Reputation involvierten Theaterregisseurinnen und Theaterregisseuren bestimmte Orientierungspunkte – etwa die für bestimmte ›Stile‹ der Theaterregie stehenden »Namen von richtungsweisenden Persönlichkeiten« (ebd.) –, auf die sie zusteuern oder von denen sie sich abgrenzen können, wodurch die Kulturschaffenden letztlich, »auch wenn sie sich nicht bewusst aufeinander beziehen, objektiv durch ihr Verhältnis zueinander bestimmt sind« (ebd.). Nun wird dieser Möglichkeitsraum nicht von allen Akteurinnen und Akteuren gleich wahrgenommen. Was nämlich im Einzelfall als der Problematisierung würdig erscheint und bei wem mit Blick auf welche inhaltlichen, stilistischen, formalen oder technischen (etc.) Optionen der künstlerischen Einmischung ein ausgeprägtes Sensorium (oder aber: ein blinder Fleck) besteht: Dies alles hängt vom *Habitus* des jeweiligen Individuums ab, der als ein System »dauerhafter und übertragbarer Dispositionen« (Bourdieu 1993: 98) dessen Denken und Handeln strukturiert. Will man also sich einem besseren Verständnis dessen nähern, was es ausmacht, dass eine bestimmte Akteurin, ein bestimmter Akteur sich im konkreten Fall *so* und *nicht anders* (künstlerisch) zu artikulieren weiß, so gilt es zu berücksichtigen, dass die Entwicklung je spezifischer habitueller Dispositionen auf Konditionie-

rungen beruht, die an bestimmte gesellschaftliche »Existenzbedingungen« (ebd.: 99) gebunden sind. In diesem Sinne werden die Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure, für die sich die vorliegende Studie interessiert, als je spezifisch sozialisierte Subjekte in den Blick genommen: Die unterschiedlichen Ausprägungen von kognitiven und motivierenden Strukturen, die ihren jeweiligen Bewährungsstrategien und handlungsleitenden Deutungsmustern ordnend zugrunde liegen, werden auf ihre familialen und milieuspezifischen (primären) Sozialisationsbedingungen hin befragt.[7] Davon ausgehend, dass der Habitus »wirkende Präsenz« (ebd.: 105) der *gesamten* Vergangenheit ist, die ihn erzeugt hat, wird gleichzeitig die Bedeutung *sekundär*sozialisatorischer Instanzen und Kontexte erörtert, mit denen die (künftigen) Regisseurinnen und Regisseure es auf ihrem Weg in den Regieberuf zu tun haben und die ihre Schaffensaffinitäten und Sichtweisen, das heißt nicht zuletzt ihre Wahrnehmung des Raums des Möglichen mit beeinflussen: prägende Personen und Erfahrungen im Schul- oder Studententheater etwa, an Regieschulen oder auch in sozialen Zusammenhängen *außerhalb* des Theaters (siehe Kapitel 11).

Es wird hier aber keineswegs angenommen, dass eine erfolgreiche Bewährung als Regisseur, als Regisseurin sich allein durch das Vorfinden eines bestimmten Habitus erklären lässt. Vielmehr gilt meine Aufmerksamkeit immer auch den institutionell-feldspezifischen Bedingungen des beruflichen Universums der Theaterregie beziehungsweise der Frage, inwieweit und in welcher konkreten Hinsicht die habituellen Dispositionen eines Regisseurs, einer Regisseurin zu diesen ›passen‹ (und umgekehrt). Dies unter der Annahme, dass die *Institutionen* im Feld – gerade im Hinblick auf ihre mit der höchsten Reputation verbundenen Positionen – auf habituell dergestalt geformte Akteurinnen und Akteure angewiesen sind, welche die mit ihrer Aufrechterhaltung verbundenen Anforderungen auch tatsächlich zu stemmen wissen. Eine jede Institution nämlich – heiße sie nun *Volkstheater Wien*, *Berliner Schaubühne* oder *Theaterhaus Gessnerallee* – ist, mit Bourdieu gesprochen, »nur dann vollständig und richtig lebensfähig, wenn sie dauerhaft nicht nur in Dingen, also in der über den einzelnen Handelnden hinausreichenden Logik [...] objektiviert ist, sondern auch in Leibern, also in dauerhaften Dispositionen« (Bourdieu 1993: 108). Mit anderen Worten ist im Hinblick auf jene Akteurinnen und Akteure eines Felds, die wie prädestiniert erscheinen, ihren Beitrag zum Fortbestand seiner Institutionen leisten zu können, davon auszugehen, dass sie die hier geltenden Regeln kennen und auch ein entsprechendes ›Regelbewusstsein‹ verinnerlicht haben. Eine Bedingung für diese Form der ›Passung‹ ist freilich, dass die betreffenden Individuen und die jeweiligen Institutionen weitestgehend »dieselbe Geschichte

7 Die hier gewählte Vorgehensweise einer qualitativen, sequenzanalytisch verfahrenden Fallrekonstruktion erlaubt es, wie Schallberger (2003: 25ff.) in kritischer Auseinandersetzung mit Bourdieu konzis beschreibt, bei der Interpretation »zum Habitus selbst vorzudringen« (ebd.: 26). Vgl. auch Punkt 2.2.4 der vorliegenden Studie.

verkörpern« (ebd.): Wo dies gleichsam ›randlos‹ der Fall ist, sind die habituell »erzeugten Praktiken unmittelbar den Strukturen angepasst« (ebd.). In Kapitel 12 wird die Frage nach unterschiedlichen Varianten eines solchen Verhältnisses der individuell-strukturellen Passung erörtert.

Nun wäre es zweifelsohne sehr verhängnisvoll, ja geradezu tödlich für die Domäne des Theaters als einer *künstlerischen* Sphäre, würden sich in ihr nur solche Kulturproduzentinnen und Kulturproduzenten bewegen und zu bewähren trachten, die, indem sie ihren institutionellen Strukturen (sofern man sich diese wiederum als statisch vorstellt) maximal angepasst wären, zur Reproduktion des immer Gleichen neigten. Die »Dynamik künstlerischer Produktion« (Gerhards 1997: 11), die sich aus dem für die Künste konstitutiven »Gebot der Neuschöpfung« (ebd.) ergibt, käme bald einmal zum Stillstand.[8] So gesehen trägt der Umstand, dass wir mit Blick auf künstlerische Felder von vergleichsweise »unsicheren Orte[n]« (Bourdieu 1999: 358) des sozialen Raums sprechen können, deren Positionen vage und eben »eher zu gestalten als schon fertig ausgestaltet« (ebd.) sind, gerade umgekehrt zum Erhalt ihrer dynamischen Grundlogik bei. Erst aufgrund dieser relativ großen Unsicherheit (nicht zuletzt auch mit Blick auf berufliche Zukunftsaussichten) sowie Gestaltungsoffenheit im Feld (im Sinne der prinzipiell gegebenen Möglichkeit, sich eine spezifische Position in diesem erst zu *erschaffen*), so Bourdieu, »verlockt und absorbiert [dieses] Akteure, die sich im Hinblick auf Eigenschaften und Dispositionen, also auch Ambitionen, stark voneinander unterscheiden« (ebd.: 359). Eine der in der vorliegenden Studie sich stellenden Fragen ist daher: Welchen impliziten Strategien folgen habituell unterschiedlich disponierte Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure bei dem Kampf um künstlerische Anerkennung in ihrem Bewährungsfeld? Mittels welcher Positionierungen – also Produktionstypen und Werkleistungen – gelingt es ihnen, bestimmte Positionen im Feld einzunehmen beziehungsweise sich zu verschaffen (siehe Kapitel 12)?[9] Es wird davon ausgegangen,

---

8 Freilich kann, was in einem bestimmten Feld der Kulturproduktion als ›Neuheit‹ gelten will oder soll, immer nur ›neu‹ sein vor dem Hintergrund dessen, was zuvor schon da war: »Allein das, was im Horizont der eigenen Kunsttradition neu ist, hat Chancen, Anerkennung zu finden«, schreibt Gerhards (1997: 11) sehr einleuchtend.

9 In keiner anderen Sphäre sei »die Konfrontation zwischen Positionen und Dispositionen durchgängiger und ihr Ausgang ungewisser als im [...] künstlerischen Feld«, so konstatiert Bourdieu (1999: 406) und stellt heraus: »Wenn es zutrifft, dass der Raum der zur Verfügung stehenden Positionen dazu beiträgt, über die von den möglichen Bewerbern erwarteten, ja geforderten Eigenschaften zu entscheiden, [...] so hängen doch die Wahrnehmung des Raums der Positionen und der hier möglichen Karrieren sowie die Einschätzung des Wertes, den jede durch ihren Platz in diesem Raum erhält, von den Dispositionen der Akteure ab; weil auf der anderen Seite die von ihm gebotenen Positionen wenig institutionalisiert [...], also symbolischer Infragestellung stark ausgesetzt und auch

dass den interessierenden Akteurinnen und Akteuren (bei allen Unterschieden in ihren habituellen Dispositionen) etwas gemeinsam ist: dass ihnen, wollen sie sich *in* dem Feld des Theaters bewähren, die Realisierung des *Werks* – welcher Gestalt dieses auch sein mag und welchen Weg der ›Herstellung‹ desselben sie auch immer favorisieren – ein zentrales, ja eigentlich *das* zentrale Motiv sein muss.

Nun ist – wie für alle Felder der Kultur(re)produktion – auch mit Blick auf das Feld des Theaters[10] davon auszugehen, dass der eigentliche »Produzent des *Werts des Kunstwerks*« (Bourdieu 1999: 362; Hervorhebung im Orig.) in einem gewissen Sinne nicht der Künstler selbst ist, sondern das Feld als »Glaubensuniversum« (ebd.). Erst dieses erzeugt, indem es an die »schöpferische Macht des Künstlers« glaubt, den Wert des Kunstwerks. Auf das Theater bezogen heißt dies: Die *Inszenierung* eines Regisseurs, einer Regisseurin existiert als Kunstwerk – und damit als ein wertvolles symbolisches Objekt – nur dann, wenn sie auch als solche »gekannt und anerkannt, das heißt [...] gesellschaftlich als Kunstwerk instituiert ist« (ebd.). Gleichzeitig existiert der Regisseur als Künstler seinerseits nur dann, wenn die Inszenierung (oder welcher Gestalt die jeweilige Positionierung auch immer sein mag) auch tatsächlich als *sein* Werk begriffen wird.[11] Erst die »Übertragung von der Sache auf die Person« (Thurn 1997: 107) verleiht dem Regisseur »das ›Charisma‹, das den Künstler verrätselt *und* kenntlich macht« (ebd.). Da haben wir es wieder, das Rätsel des Theaterregisseurs! Wenngleich nicht von der Hand zu weisen ist, dass das »unsagbare Charisma« (Bourdieu 1999: 273) des Künstlers in dem »schrittweise sich institutionalisierenden Spiel-Raum« (ebd.) des Felds und in der »besonderen Form von Glauben« (ebd.) *an* den Künstler zu suchen ist, der in eben diesem Raum erst erzeugt wird (vgl. hierzu insbesondere die Kapitel 3, 4 und 9), so vernachlässigt eine ausschließlich von der Logik des Felds ausgehende Betrachtungsweise doch tendenziell die Frage nach dem praktisch tätigen Künstler beziehungsweise der praktisch tätigen Künstlerin als *Handlungsinstanz*. Ich möchte im Folgenden darlegen, inwieweit Charisma als eine für die soziologisch interessierte

---

nicht erblich sind, [...] stellt das Feld der kulturellen Produktion für die Kämpfe um die Neudefinition von ›Posten‹ ein exemplarisches Terrain dar.« (Ebd.)

10 Bourdieu versteht die Sphäre des Theaters als ein »Unterfeld« (Bourdieu 1996: 135) des *literarischen* Felds. Ob diese Verortung im Feld der Künste mit Blick auf den gegenwärtigen Stand der Autonomisierung des Theaterfelds adäquat ist, erscheint mir als empirisch zu klärende Frage. In der vorliegenden Studie wird das Feld des Theaters zunächst allgemein als ein relativ autonomes Feld der Kultur(re)produktion in den Blick genommen.

11 Sehr treffend beschreibt schon Arnold Hauser (1974) in seiner *Soziologie der Kunst* diese Relation: »Das Theater- oder Konzertpublikum ist ein Produkt der Werke, deren Aufführung es, Beifall oder Ablehnung bezeugend, beiwohnt [...]. Indem aber das Publikum dermaßen das Erzeugnis des Künstlers ist, ist das Werk zugleich auch die Schöpfung des Publikums.« (Ebd.: 523)

Untersuchung künstlerischer Felder *und* künstlerischer Praxis zentrale Analysekategorie herangezogen werden kann, die es erlaubt, den Künsten eigene Strukturierungsprinzipien sowohl auf der institutionellen als auch auf der individuellen Ebene, ja letztlich in ihrem inneren Zusammenhang verstehbar zu machen. Eine Möglichkeit, die ›Ordnung des Theaters‹ als Ausdruck des dynamischen Zusammenspiels von Struktur und Praxis zu begreifen, sehe ich darin, die aus der Herrschaftssoziologie Max Webers ablösbare Analysekategorie des Charismas mit Pierre Bourdieus Habitus- und Feldkonzept zu verknüpfen.

1.2 CHARISMA ALS ANALYSEKATEGORIE

In seiner Darstellung der Entwicklungslinien einer an das Charisma-Konzept Max Webers anschließenden Theoriebildung und Forschung in den Sozialwissenschaften hebt Winfried Gebhardt (1993a) insbesondere die Arbeiten von Friedrich Tenbruck (1975), Constans Seyfarth (1979) und Wolfgang Schluchter (1979; 1988) hervor. Während Tenbruck das Verdienst zukomme, das Konzept des Charismas aus der Verengung auf die Frage nach dem charismatischen Führertum befreit zu haben, streicht Gebhardt mit Blick auf Seyfarth dessen Konzeption von Charisma als eines Idealtypus heraus, auf dessen Folie die inneren Dynamiken spezifischer historischer Lebensformen verstehbar gemacht werden können. In Schluchters Beiträgen wiederum erblickt Gebhardt (1993a) die umfassendste Auslegung des Konzepts Max Webers, ja eine »universale Theorie des Charisma« (ebd.: 6). Schluchter befasst sich mit dem schon für Weber zentralen Prozess der *Veralltäglichung* des ›reinen‹ Charismas insbesondere auf der strukturellen Ebene, so etwa mit der Frage nach verschiedenen Stadien des Veralltäglichungsprozesses charismatischer Bewegungen sowie nach verschiedenen Formen der Stabilisierung genuinen Charismas (vgl. ebd.). Diese und weitere Auseinandersetzungen hätten, so Gebhardt, deutlich werden lassen, dass »Weber selbst Begriff und Theorie des Charisma nicht auf eine Theorie des charismatischen Führertums beschränkt wissen wollte, sondern in ihm ein grundlegendes, alles menschliche Handeln durchziehendes soziales Grundmuster gesehen hat, das im dauernden Wechselspiel mit dem ihm entgegengesetzten Moment des Alltags das soziale Fundament menschlicher Lebensführung, gesellschaftlicher Ordnung und sozio-kulturellen Wandels bildet« (ebd.: 4).

Gebhardt selbst legt mit seinem Beitrag eine Typologie von »Formen des institutionalisierten Charisma« (ebd.: 8) vor. Auch er geht mit Max Weber von dem Sachverhalt aus, dass jede ursprünglich ›rein‹ charismatische Erscheinung – als »eine spezifische, weil außeralltägliche Kraft oder Zuständlichkeit, die bestimmten Personen, Gegenständen oder Ideen zugesprochen wird« (Gebhardt 1993b: 50) – dazu tendiert, sich zu veralltäglichen. Weber bezeichnete diesen Prozess als Verall-

täglichung des Charismas und prägte für die aus diesem Prozess sich herauskristallisierenden gesellschaftlichen Ordnungen und Institutionen den Begriff der »Alltagsformen des Charisma« (vgl. ebd.: 47). Solche *Alltagsformen des Charismas* zeichnen sich, wie Gebhardt unterstreicht, dadurch aus, dass in ihnen die Kraft, die Aura der charismatischen Anfänge »gezähmt erhalten« (ebd.: 50) bleibt und sie also »im Alltag Außeralltägliches präsent halten« in einer Art und Weise, »dass es die bestehende Ordnung nicht gefährdet« (ebd.). Dies erfüllen die unterschiedlichen Formen des institutionalisierten Charismas, so Gebhardt, »mit je unterschiedlicher Intensität« (ebd.). Zentral ist ihm dabei der Gedanke, dass Charisma in seiner institutionalisierten Form »dem Alltag nicht mehr feindlich gegenüber[steht]«, sondern sich mit diesem »arrangiert« (ebd.: 52). Entstehung und Bestand institutionellen Charismas hängen dabei von der Schaffung sozialer »Dauergebilde« (ebd.: 54) ab, die einen Prozess der ›Entpersönlichung‹ des genuinen, an eine konkrete Person gekoppelten Ursprungscharismas durchlaufen haben. Als eine besondere Form des institutionalisierten Charismas nennt Gebhardt die Veralltäglichung und Versachlichung charismatischer *Ideen*, die zumeist in Verbindung mit bestimmten Stifterfiguren auftreten (vgl. ebd.: 58), wobei das Charisma der ›Idee‹ und das personale Charisma seines Urhebers, seiner Urheberin eine unauflösliche Einheit bilden. Mit Blick auf das Feld des Theaters kann etwa in der Institutionalisierung einer Schule, die auf einer mit einer konkreten charismatischen ›Stifterpersönlichkeit‹ verbundenen Idee dessen beruht, was *wahres* Schauspiel oder *richtige* Regie ausmacht, als Herausbildung eines solchen sozialen ›Dauergebildes‹ begriffen werden.[12]

Eine weitere, etwas anders gelagerte Art der Institutionalisierung von Charisma erkennt Gebhardt im *Fest*. Bei Festen (der Autor nennt mittelalterliche Narrenfeste, Karneval und Fastnacht, aber auch ›moderne‹ Veranstaltungen wie Happenings und Alternativfeste) werde nicht versucht, das Charisma in die Alltagsinstitutionen einzufügen, sondern hier würden »spezifische, d.h. zeitlich oder räumlich begrenzte Institutionen geschaffen, die das ›reine‹ Charisma erhalten sollen, um seine legitimatorische Kraft wach zu halten und auf Dauer zu stellen« (ebd.: 61). Fordern, wie Gebhardt weiter schreibt, manche Feste »gerade dazu auf, im festlichen Vollzug eine mit utopischen Momenten durchzogene Gegenwelt zu konstruieren« (ebd.), so drängt es sich – gedankenexperimentell – auf, auch *Theater* als eine solche Form institutionalisierten Charismas in den Blick zu nehmen:

12 Ein Beispiel hierfür ist etwa das *Max Reinhardt Seminar* in Wien, ein an das Charisma seines Gründers erinnerndes Institut für Schauspiel und Schauspielregie, welches am ›orthodoxen‹ Pol im Subfeld der Regieausbildung zu verorten ist (Punkte 7.3.2 und 7.3.3). Zur Bedeutung Max Reinhardts für die Charismatisierung des Regieberufs siehe auch die Ausführungen unter Abschnitt 3.2.

»Das Fest [...] hält das ›reine Charisma‹ [...] in einer institutionellen Ordnung präsent, ohne daß es zwangsläufig zur Gefahr für diese wird. Es bietet nicht nur ein Ventil, das es ermöglicht, [...] Leidenschaften auszuleben, sondern hält darüber hinaus auch noch bestimmte Ideale (und damit vielleicht auch bestimmte Alternativmodelle gesellschaftlicher Ordnung) wach, die dem alltäglichen Handeln Perspektive und ›Sinn‹ geben können.« (Gebhardt 1993b: 62)

Fassen wir Theater – idealtypisch betrachtet – als einen spezifischen, immer zu einem gewissen Grad außeralltäglichen und in verschiedenen institutionellen Formen (eine Theatergruppe, ein Festival, eine bestimmte Spielstätte etc.) existierenden »Ort für Kritik und das Ausleben von Utopien« (ebd.) auf, dessen Geltungsanspruch als solcher sich kraft *institutionalisierten Charismas* reproduziert, so ist zu bedenken, dass auch dieses sich – wiewohl es durch seinen Charakter eines tendenziell auf Dauer angelegten Gebildes »›enttäuschungssicherer‹« (ebd.: 65) ist als das ›reine‹ Charisma – über kurz oder lang bewähren muss: »Die legitimatorische Kraft des institutionalisierten Charisma ist [...] nicht von ›Ewigkeit‹« (ebd.: 64), konstatiert Gebhardt. Mit anderen Worten kann auch der »charismatische Glanz« (ebd.: 65) eines Theaters – im Zuge seiner sukzessiven Veralltäglichung etwa durch Reproduktion des künstlerisch immer Gleichen – schlicht »verblassen« (ebd.). Diese ›Gefahr‹ besteht dem Autor zufolge insbesondere dann, wenn im Zuge kultureller Prozesse der Ausdifferenzierung und des Wandels der Mentalitäten bestimmte Überzeugungen unsicher und die Institutionen, an die vielleicht lange geglaubt wurde, nunmehr hinterfragt und kritisiert (man könnte auch sagen: ›entzaubert‹) werden – ja »man ihrer ›müde‹ wird« (ebd.). In der Folge können solche Formen des institutionalisierten Charismas (und auch Theater ist hiervor nicht gefeit) ihre »Ausstrahlung« und ihre »Anziehungskraft« verlieren respektive einbüßen: »[F]eierliche Akte« etwa, so schreibt der Autor, verlaufen dann »ohne ›innere‹ Anteilnahme« der Beteiligten (ebd.). Gleichzeitig steige in solchen Zeiten und unter bestimmten Umständen wiederum »die Chance für ›neue‹ charismatische Einbrüche« – dies »insbesondere dann, wenn die ›alten‹ Institutionen nicht mehr die Kraft aufbringen, sich zu erneuern« (ebd.). Entsprechend will Winfried Gebhardt sein Theorem des ›institutionalisierten Charisma‹ nicht als *statisch* verstanden wissen. Vielmehr weist er abschließend auf das »dynamische Potential« hin, das den Prozessen der Institutionalisierung von Charisma innewohne und diese zu einem bevorzugten Gegenstand der Analyse sozialen *Wandels* mache, weil ein solcher »als das vielschichtige Ergebnis konkreter menschlicher Handlungen« (ebd.) zu begreifen sei.

Geht man nun in Anlehnung an Gebhardt davon aus, dass wir auch hinsichtlich der Ordnungsprinzipien im Feld des Theaters – mit seinen Häusern, den sich in ihm bietenden Positionen, seinen Ausbildungsstätten (etc.) – von Prozessen »der Veralltäglichung, der Versachlichung und der Institutionalisierung des Charisma« (Geb-

hardt 1993a: 8) reden können, wobei jede »erfolgreiche Institutionalisierung« (Gebhardt 1993b: 49) ihrerseits »neuen charismatischen Herausforderungen ausgesetzt« (ebd.) ist – ja eigentlich: in einem als spiralförmig zu denkenden Ablaufmuster selbst solche neuen Herausforderungen evozieren kann –, so bedarf die Institution (und Praxisform) *Theater*, will sie ihre Aura und Anziehungskraft (sprich: ihre soziale Geltung als außeralltäglicher Ort einer besonderen Interaktion) nicht verlieren, ihrer steten *Re*-Charismatisierung. Unentwegt muss Theater, um sich als eine besondere Institution im sozialen Universum zu behaupten, seine (zu einem gewissen Grade: veralltäglichte) Außeralltäglichkeit unter Beweis stellen – dies nicht zuletzt dadurch, dass es in Form spezifischer *Werke*, also Inszenierungen oder sonstiger künstlerischer Manifestationen, immer wieder etwas unvorhersehbar Neues in die Welt zu setzen versteht. Wiewohl ich mit Gebhardt (1993b) darin übereinstimme, dass den Prozessen der Veralltäglichung und Institutionalisierung von Charisma ein dynamisches Moment eigen ist, dessen Erhellung helfen kann, sozialen Wandel – hier exemplarisch: die Persistenzen und Wandlungstendenzen eines spezifischen Felds der Kulturproduktion – als »Ergebnis konkreter menschlicher Handlungen« (ebd.: 65) begreifbar zu machen, ist festzustellen, dass seiner Konzeption eine *praxeologische* Fundierung doch eigentlich fehlt. Um aber erörtern zu können, inwieweit der Berufsgruppe[13] der Regisseurinnen und Regisseure in dem die ›Ordnung des Theaters‹ kennzeichnenden (in sich eigentlich widersprüchlichen) Prozess der Institutionalisierung von Charisma eine zentrale Bedeutung zukommt und inwieweit gerade *diese* Theaterschaffenden – aufgrund ihrer intermediären Situiertheit im institutionellen, symbolischen und personellen Gefüge des Theaters – gleichsam ›zentral‹ dafür zu sorgen und zu bürgen haben, innerhalb dieses gleichermaßen von Dynamik und Rigidität geprägten Felds jene fortwährende Re-Aktualisierung des Moments von Außeralltäglichkeit – sprich: des *Charismas* – sicherzustellen, bedarf es einer handlungstheoretischen Perspektive. Erst eine solche eröffnet die Möglichkeit, die von Winfried Gebhardt beschriebenen Prozesse von der konkreten *Praxis* beziehungsweise von den mit diesen Prozessen verbundenen *Handlungsproblemen* und darauf bezogenen *Bewältigungsstrategien* der Akteurinnen und Akteure her zu begreifen, um sie so auf der Folie feldspezifisch-

13 Wenn ich hier von einer ›Berufsgruppe‹ spreche, so bin ich mir dessen bewusst, dass sich – wie Seyfarth (1989) im Rekurs auf Max Weber feststellt – so etwas wie ein »Beruf« (ebd.: 377) erst im Zuge der »Veralltäglichung des ursprünglichen Charismas« (ebd.) in Richtung eines *Berufsstandes* ergibt. Nun scheint es ein konstitutives Merkmal der Theaterregie zu sein, dass sie sich einer solchen Entwicklung tendenziell ›verweigert‹ (siehe hierzu Punkt 8.1.2). Nichtsdestoweniger verwende ich in der vorliegenden Schrift den Begriff des Regie*berufs* im Sinne einer künstlerischen, im konkreten Einzelfall mehr oder weniger Existenz sichernden Tätigkeit, die von Individuen ausgeübt wird, die sich in dem Feld des Theaters *durch* ihr Tun zu bewähren trachten.

institutioneller Handlungsbedingungen soziologisch verstehbar zu machen. Einen nicht zuletzt in dieser Hinsicht vielversprechenden Ansatz finden wir bei Ulrich Oevermann (1999), der das Moment der »Charismatisierung« als eine »pragmatische Ablauffigur im Prozess der Erzeugung des Neuen« (ebd.: 294) versteht.

Wie Gebhardt rekurriert auch Oevermann auf das aus dem herrschaftssoziologischen Rahmen herausgelöste Charisma-Konzept Max Webers. Anders als Gebhardt aber kocht er dieses gleichzeitig auf die handlungstheoretische Ebene herunter. Unter Charisma begreift Oevermann zunächst allgemein die »Quelle« (ebd.), aus der angesichts einer ›Krise‹ eine »überzeugende Krisenlösung entspringt« (ebd.), und in der *Charismatisierung* erkennt er – wie eben gesagt – eine »pragmatische Ablauffigur« (ebd.), die durch fünf ineinandergreifende Momente gekennzeichnet ist:

Erstens muss – sozusagen als Anfangspunkt der Genese eines Neuen – von den beteiligten Akteurinnen oder Akteuren »eine Krise erfolgreich als Krise konstatiert« werden (ebd.). Diese kann entweder als eine tatsächlich vorliegende Krise identifiziert oder aber erfolgreich herbeigeredet werden. Für Oevermann ist hierbei zweierlei denkbar: dass eine Einzelperson qua »Charisma der Überzeugungskraft« (ebd.) die Krise feststellt/mit Erfolg herbeiredet oder aber eine *kollektive* Krisendiagnose im Rahmen einer »von der Krise betroffenen Gemeinschaft«, die also die Krise konsensual – und ohne eigentlichen Anführer – konstatiert oder heraufbeschwört. Bezieht man die Bedeutung dieses ersten Moments (hier zunächst nur gedankenexperimentell) auf die Praxis der Theaterregie, so stellt sich zwangsläufig die Frage nach der *Art* von Krise, die hier – vom Regisseur selbst oder von einer wie auch immer sich zusammensetzenden Gemeinschaft, in die er eingebettet ist – ausgemacht oder herbeigeredet wird. In theoretischer Hinsicht ist in diesem Zusammenhang die Feststellung von Seyfarth (1989: 379) hilfreich, der von einer »ungeheure[n] Vielfalt« (ebd.) dessen spricht, »[w]as ›Not‹ für die einzelnen Berufe alles bedeuten kann« (ebd.). Eine erste empirisch zu klärende Frage ist folglich die nach dem Krisenbezug oder genauer: nach *unterschiedlichen* Krisenbezügen von Regiepraxis. Welcher Gestalt sind die ›Nöte‹, auf die Regisseurinnen und Regisseure sich beziehen, wenn sie sich daran machen, sich mittels einer neuen Inszenierung oder einer sonstigen Manifestation im Sinne einer künstlerischen ›Positionierung‹ (Bourdieu) Geltung und Anerkennung zu verschaffen?

Das *zweite* Moment in der Ablauflogik des Prozesses der Erzeugung eines (künstlerisch) Neuen besteht für Oevermann (1999) darin, dass eine Krisenlösung in Aussicht gestellt, ja »propagiert« (ebd.: 294) wird. Mit Blick auf unser Feld hieße dies: Ein Regisseur, eine Regisseurin muss explizit machen, ja gleichsam ›verkünden‹, *was* nun angesichts der tatsächlichen oder behaupteten ›Notwendigkeit‹ einer künstlerischen Positionierung konkret gemacht werden soll (das kann etwa die zu begründende Wahl eines zu inszenierenden Stoffs betreffen), *wie* dies zu tun ist und

tendenziell auch: wieso man sich bei dem Unterfangen ausgerechnet auf *ihn* beziehungsweise *sie* verlassen möge.[14]

Aufs engste damit verbunden ist das *dritte* Moment, das in einer erfolgreichen »Gefolgschaftsbildung« (ebd.) besteht: Der propagierten Krisenlösung muss von anderen eine Chance eingeräumt werden, sich »als das inhaltlich Neue« (ebd.) zu bewähren. Auch dieses Moment können wir auf die Regiepraxis beziehen: Ruht nämlich Charisma – wie Max Weber schreibt – in seiner Wirkmächtigkeit »auf der emotionalen Überzeugung von der Wichtigkeit und dem Wert einer Manifestation [...] künstlerischer, wissenschaftlicher, politischer oder welcher Art immer« (Weber 1980 [1922]: 657), so bedarf der Theaterregisseur mit seiner Idee des künstlerisch Neuen – als erstmal nur potentiell sich dereinst als gültig erweisende Antwort auf eine wie auch immer begründete Krise oder Notlage – einer *Gefolgschaft*, die ihrerseits bereit ist, diese Idee ›auszuprobieren‹. Oevermann (1999) weist in diesem Zusammenhang auf das ambivalente Verhältnis zwischen Charismatiker und Gefolgschaft hin: Der Träger des Charismas hebt sich von der Gefolgschaft dadurch ab, dass er über die »Macht der Gefolgschaftsbildung [...] und der Erneuerung« verfügt. Gleichzeitig teilt er mit der Gefolgschaft die Hingabe und Bindung an »ein Drittes, Allgemeines« im Sinne einer »Macht der Geltung von Ideen des Guten« (ebd.: 295). So gesehen setzt der Charismatiker sein Krisenlösungscharisma stets »im Namen eines Allgemeinen« ein (ebd.: 296). Empirisch zu klären ist vor diesem Hintergrund zum einen die Frage nach den impliziten *Strategien*, vermittels welcher sich Regisseurinnen und Regisseure um die Sicherung einer Gefolgschaft bemühen, zum anderen die nach dem jeweiligen Bezug auf ein ›Allgemeines‹, in dessen Namen der Regisseur, die Regisseurin künstlerisch tätig ist.

In der Frage der tatsächlichen praktischen *Bewährung* der Krisenlösung sieht Oevermann das *vierte* Moment der Ablauffigur. Ob der Regisseur sich die Gefolgschaft anderer *längerfristig* zu sichern vermag, entscheidet der künstlerische Erfolg. Folgt man Max Weber, so werden die, an die sich der Regisseur mit seiner »Sendung« (Weber 1980 [1922]: 655) wendet, dieselbe nur solange als gültig anerken-

---

14 Hier ist an das Insistieren Emmy Werners gegenüber ihren zweifelnden Schauspielern und anderen an der Produktion Beteiligten zu denken, wenn es darum geht, den ›Nerv‹ der Theaterbesucherinnen und Theaterbesucher zu treffen. Sie gibt sich als jene Instanz zu erkennen, die über einen untrüglichen Sinn für kostbare Pointen und den humoristischen Anspruch ihres Wiener Publikums verfügt. In ihrem Fall ist die ›Notwendigkeit‹ der (komödiantischen) künstlerischen Positionierung dabei nicht zu trennen vom für sie unerlässlichen Primat, die Ränge des Hauses voll zu bekommen. Interessanterweise versteht sich Emmy Werner dabei gerade *nicht* als Regisseurin von Beruf, da ihr hierfür die Vision, der große formale Wurf fehle (worin charismatheoretisch die ›Propagierung‹ einer noch nie dagewesenen Krisenlösung zu sehen wäre). Stattdessen setzt sie auf ihre erfahrungsgesättigte Intuition dafür, »was den Leuten gefällt«.

nen, als sie sich in der Praxis auch wirklich bewährt. Mit Blick auf die Theaterregie haben wir es nun gewissermaßen mit einer multiplen Bewährungsprobe auf (mindestens) zweierlei Ebenen zu tun: Zum einen muss sich die propagierte Art der Krisenlösung – wir können im Kontext der Theaterregie von einem Positionierungsversuch sprechen – im Schaffensprozess selbst, also im ›Binnenraum‹ der künstlerischen Produktion mit all ihren Beteiligten (am Theater insbesondere das Ensemble der Schauspielenden) bewähren, zum anderen aber auch gegenüber jenen Dritten, welche über die künstlerische Geltung der ›Sendung‹ des Regisseurs, der Regisseurin – also seine beziehungsweise ihre Inszenierung – gleichsam von ›außen‹ urteilen (die Theaterkritik, das Publikum).

Erweist sich die Krisenlösung längerfristig als erfolgreich, so setzt ein Prozess ihrer »Routinisierung« (Oevermann 1999: 296) ein: Es kommt (und hierin besteht für Oevermann zugleich das *fünfte* Moment) zur »Konventionalisierung und Normierung« der Krisenlösung – was Weber, so Oevermann, als »Veralltäglichung des Außeralltäglichen des Charisma« (ebd.) bezeichnet. Der charismatische Erneuerungsablauf ist dabei als ein zentraler »Mechanismus der Pluralisierung in der Geschichte« zu sehen. Im Moment der Veralltäglichung oder Routinisierung einer ursprünglich ›rein‹ charismatischen Manifestation nämlich gewährleistet dieser Vorgang einen »sachhaltigen Prozess der Geltungssicherung« (ebd.: 297): Das »emergente Neue« durchläuft – sozusagen in der Gestalt einer in der Realität angelegten Tauglichkeitsprüfung – einen »materialen Bewährungsprozess« (ebd.), wobei es das Althergebrachte dauerhaft nur dann zu ersetzen vermag, wenn es sich als »wirklich besser« (ebd.) erweist (dies schließt aus Oevermanns Sicht indes vorübergehende »Regressionen oder Umwege« keineswegs aus). Hinsichtlich der Regiepraxis kann eine Form der Routinisierung sich etwa darin manifestieren, dass (auf der Ebene des ›Binnenraums‹ der theatralischen Produktion) die Probenarbeiten eines Regisseurs, einer Regisseurin mit den Schauspielenden in ihrer akuten Krisenhaftigkeit durch zunehmend ›eingespielte‹ Vorgänge der Bewältigung von sich im Schaffensprozess stellenden Problemen abgefedert werden: Man ist sich mit der Zeit einig darüber, dass bei der Erarbeitung einer neuen Inszenierung etwas *so* und *nicht anders* zu handhaben ist. Sprich, es etabliert sich eine Art ›Arbeitsmethode‹. Eine andere Art der Konventionalisierung mag wiederum (auf der Ebene des ›Außenbezugs‹ theatralischer Produktion) darin zu sehen sein, dass der Inszenierungsstil eines Regisseurs aufgrund des wiederholten Zuspruchs, den er seitens des Publikums oder auch der Theaterkritik erfährt, dazu neigt, sich zu entpersönlichen und ›Schule‹ zu machen, ja Nachahmerinnen und Nachahmer zu generieren.

Auf der Ebene der autonomen Lebenspraxis (vgl. Oevermann 1993), also mit Blick auf die konkrete *Handlungsinstanz*, verläuft – wie Oevermann (1999) argumentiert – die allgemeine »Ablauffigur charismatischer krisenhafter Erzeugung von Neuem« (ebd.: 295) in der Gestalt eines »inneren Dialog[s]« (ebd.): Das betreffende Individuum vertraut angesichts einer bestimmten ›Not‹ auf sein eigenes »Krisen-

lösungscharisma« (ebd.). Spricht Oevermann in dem Zusammenhang auch von Formen »selbst-charismatisierte[r] Habitusformationen« (ebd.), so stellt sich damit die Frage nach den *sozialisatorischen* Grundlagen der Herausbildung einer entsprechenden Charakterstruktur: Charisma ist dann als eine spezifische habituelle *Disposition* zu verstehen, deren Genese und Entfaltung von bestimmten Bedingungen und Prozessmustern der Individuation abhängt. Es besteht, was eine solche – nämlich: charismatheoretisch an der konkreten Handlungsinstanz interessierte – analytische Perspektivierung beruflicher Akteurinnen und Akteure angeht, ein großer Forschungsbedarf. Wegweisend auf diesem empirisch noch kaum erschlossenen Gebiet ist die Studie von Peter Schallberger (2004) zu den Denk- und Handlungsstilen junger Unternehmensgründerinnen und Unternehmensgründer.[15] Ausgehend von der Frage nach der Bedeutung individueller Handlungsorientierungen bei der Entstehung von etwas *Neuem*, legt Schallberger eine anhand von Einzelfallrekonstruktionen gebildete Typologie von sechs »Motivlagen« (vgl. ebd.: 18ff.) der Unternehmensgründung vor, denen allen eine »charismatische Grundstruktur« eigen ist. Neben einer subversiven, einer autonomen, einer kompensatorischen, einer explorativen und einer narzisstischen Motivlage stieß Schallberger dabei auch auf eine sozusagen ›rein‹ charismatische Handlungsorientierung. Bei diesen Akteurinnen und Akteuren ist die Unternehmensgründung durch den Willen motiviert, »in der Konfrontation mit neuen Herausforderungen als ganzer Mensch an Profil, an Erfahrungsreichtum oder an Überzeugungskraft zu gewinnen« (ebd.: 18). Interessanterweise erweist sich die charismatische Motivlage insofern als »sozial freischwebend«, als ihre Entwicklung an kein spezifisches sozialmoralisches Herkunftsmilieu gebunden ist. Als ein typisches und also verallgemeinerbares Merkmal dieser Handlungsorientierung streicht Schallberger heraus, dass die entsprechenden Akteurinnen und Akteure – mit Blick auf die Bedingungen ihrer Primärsozialisation – in ihrer kindlichen Hingabe an eine sie interessierende Sache von ihren Eltern unterstützt wurden, was der Entwicklung eines gesteigerten charismatischen Selbstvertrauens und eines ausgeprägten ›Werksinns‹[16] förderlich (oder zumindest nicht hinderlich) ist.

Wenn es nun zutrifft, dass das *Feld des Theaters* (wie Bourdieu dies für künstlerische Felder allgemein formuliert) als ein vergleichsweise unsicherer Ort des sozia-

---

15 Vgl. auch Schallberger (2007).

16 Schallberger entlehnt diesen Begriff der Entwicklungspsychologie von Erik H. Erikson (1973 [1956]), der damit die frühadoleszente Lust bezeichnet, in schöpferischer Tätigkeit eigene ›Werke‹ schaffen zu wollen (vgl. Schallberger 2004: 18). Sämtliche der von Peter Schallberger untersuchten Fälle, die dem Typus der *genuin* charismatischen Motivlage zugeordnet werden konnten, waren »bereits in einer frühen Entwicklungsphase gleichsam mit einem Überschuss an kultivier- und bearbeitbarer Materie konfrontiert« (Schallberger 2007: 65).

len Raums dazu neigt, Akteurinnen und Akteure anzuziehen und zu vereinnahmen, die »oft genug mit genügend Selbstsicherheit und anderen Sicherheiten ausgestattet sind« (Bourdieu 1999: 359), um sich den in ihm herrschenden »ernsten Spiele[n] des Wettbewerbs« (Bourdieu 1997: 203) zu stellen, so erwachsen hieraus mit Blick auf die sich in ihm bietenden – oder zu erschaffenden – künstlerisch-beruflichen Positionen der *Theaterregie* zwei Fragen. Inwieweit absorbiert dieser künstlerische Beruf eben gerade solche Akteurinnen und Akteure, die dem Typus des »›kompletten‹ Charismatiker[s]« (Schallberger 2007: 66) entsprechen oder zumindest insofern nahe kommen, als ihre Handlungsdispositionen sich durch eine »charismatische Grundstruktur« (ebd.) auszeichnen? Zum anderen wird dann auch zu klären sein, über welcherart »andere Sicherheiten« – im Sinne feldrelevanter Kapitalien oder habitueller Eigenschaften, die im Kampf um künstlerische Anerkennung wie Trümpfe zu stechen beziehungsweise eine gewisse Trittfestigkeit zu verleihen vermögen – die Regisseurinnen und Regisseure im Einzelfall verfügen. Sowohl im Hinblick auf die Ausbildung eines ausgeprägten charismatischen Selbstvertrauens wie auch die Aneignung eines spezifischen handlungsleitenden (mehr oder weniger impliziten) Wissens um mögliche Arten und Formen des ›Einsatzes‹ spielrelevanter Ressourcen wird hierbei nach den begünstigenden primär- und auch sekundärsozialisatorischen Bedingungen und Erfahrungsräumen zu fragen sein.

1.3 DAS THEATER MIT DEM GESCHLECHT

Zweifelsohne mag der Titel dieses Unterkapitels suggerieren, dass es sich beim Autor dieser Studie um einen der Geschlechterforschung längst überdrüssigen Soziologen handelt, der alle Fragen, die irgendwie mit ›Geschlecht‹ zu tun haben, als nur *scheinbar* echte, als gleichsam *inszenierte* und daher nicht weiter verfolgungswürdige Problemstellungen abzutun geneigt ist und der dem ewigen Theater, das da um die Kategorie ›Geschlecht‹ veranstaltet wird, ein baldiges Ende wünscht. So ist es nicht. Es ist hier vielmehr von der zweiten, konkurrierenden Lesart auszugehen: dass dem Theater ein Geschlecht eigen ist, dass Theater *vergeschlechtlicht* ist. Wir haben es bei dem beruflichen Handlungsfeld der Theaterregie mit einer traditionellen *Männer*domäne zu tun. Wiewohl sich an den renommiertesten Häusern des deutschsprachigen Sprechtheaters seit den 1990er Jahren erstmals auf breiterer Ebene eine Generation erfolgreicher Regisseurinnen etablieren konnte – die Karrieren etwa von Barbara Frey, Karin Henkel, Tina Lanik, Christiane Pohle und Barbara Weber zeugen davon –, stellt dieses doch nach wie vor ein Feld der Kulturreproduktion dar, in dem die »ernsten Spiele des Wettbewerbs« (Bourdieu 1997: 203) zuvorderst unter Männern ausgetragen werden. Dies lässt sich exemplarisch an der Online-Publikation *50 Regisseure* des Goethe-Instituts – einer virtuellen ›Konsekra-

tionsinstanz‹ im Feld des Kulturschaffens – veranschaulichen. Unter den 50 hier Porträtierten finden sich gerade mal zehn Regisseurinnen, wovon wiederum nur deren drei über 45 Jahre alt sind.[17]

Ihre Stärke und ihr Beharrungsvermögen scheint die dominant männliche Struktur dieses Felds aus einer historisch gewachsenen und kulturell verfestigten Normalitätsvorstellung zu beziehen, die dem modernen Regieberuf seit seiner Herausbildung im 19. Jahrhundert eingeschrieben und bis in unsere Tage wirkmächtig ist: dass es sich beim wahrhaft genialen Regisseur nur um einen wahrhaft genialen *Mann* handeln könne.

In Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit wird nachgezeichnet, inwieweit die Repräsentation der Figur des Theaterregisseurs in theaterhistorischen, teils feuilletonistischen Texten aus dem 19. und 20. Jahrhundert mit der Konstruktion eines spezifischen Typs ›verberuflichter‹ Männlichkeit einhergeht, die nicht nur auf einer Abgrenzungslogik gegenüber der Frau beruht, sondern ebenso sehr von einem homosozial strukturierten Konstitutionsmodus getragen wird. Damit spreche ich einen Aspekt an, der – wie Michael Meuser (2006) feststellt – den Männlichkeitskonzepten von Raewyn Connell[18] und Pierre Bourdieu[19] gemein ist: dass Männlichkeit sich über »eine doppelte, die hetero- *wie* die homosoziale Dimension umfassende Distinktions- und Dominanzlogik« reproduziert (ebd.: 161). Es wird daher zum einen nachgezeichnet, inwieweit eine geschlechtertheoretisch sensible Re-Lektüre der Geschichte der Theaterregie als eines sich allmählich herausbildenden distinkten künstlerischen Berufs, in dem sich lange Zeit ausschließlich Männer als Konkurrenten gegenüberstehen, für das Verstehen der das Theater als dominant *männlich* codiertes künstlerisches Feld strukturierenden Prinzipien produktiv gemacht werden kann.

Zum anderen wird im Kapitel 5 erörtert, inwiefern Durchschlagskraft und Persistenz dieser Codierung nicht zuletzt daher rühren, dass sich parallel zum ›kanonischen‹ Schreiben über den wie selbstverständlich männlichen Theaterregisseur ab etwa 1900 eine Tradition der gesonderten Verhandlung des ›*weiblichen* Geschlechts am Theater‹ formiert und durchsetzt, die – wenn auch anders motiviert – bis in unsere Tage anhält: nicht zuletzt in der Gestalt mehr oder weniger explizit feministisch sich verstehender Beiträge, die sich mit ›Theaterfrauen‹ in emanzipatorischer Absicht befassen. Eine geschlechtertheoretisch angelegte Aufarbeitung der *männlichen* oder *maskulin codierten* Seite der Welt der Bretter, die die Welt bedeuten wollen, steht noch weitestgehend aus. Wird auch hier und da konstatiert, gerade beim Regieberuf handle es sich um eine Domäne »heavily influenced and dominated by male artists« (Daniels 1996: 1), und konkret vorgeschlagen, die Geschichte

17 Siehe Link 01 in der Linkliste.

18 Vgl. Connell (1993; 2000) sowie Connell/Messerschmidt (2005).

19 Vgl. Bourdieu (1997; 2005).

des Theaters sei als eine »man-made history« (Aston 1995: 15) zu dekonstruieren, so fehlt es bislang an Studien, die dieser Programmatik auch tatsächlich folgen. Mit der vorliegenden Studie ist zumindest von der Stoßrichtung her die Hoffnung verbunden, zur Schließung dieser Forschungslücke ein Stück weit etwas beizutragen.

Ein theoretischer Ansatz, der sich hier – da wir es mit einem dominant maskulin konnotierten Feld zu tun haben – fast aufdrängt, ist in dem auf Raewyn Connell zurückgehenden Konzept der ›hegemonialen Männlichkeit‹ zu sehen. Im Folgenden möchte ich kurz umreißen, inwieweit ich dieses Konzept als fruchtbar erachte, wenn es darum geht, den ›idealen Regisseur‹ als ein Männlichkeitsmuster von normativer Geltungskraft begreifbar zu machen, über welches sich im Feld des Theaters – nicht nur auf der Ebene der ›symbolischen Ordnung‹, sondern im Wechselspiel von Wissen, Praktiken und Strukturen – eine männliche Dominanz reproduziert. Hierfür ziehe ich die von Michael Meuser (1998; 2006) und Sylka Scholz (2004) an Connell formulierte und deren Konzept weiterentwickelnde Kritik heran.

Beide diagnostizieren eine inhaltliche Unterdeterminiertheit und konzeptionelle Unschärfe der Connell'schen Begrifflichkeit und schlagen vor, hegemoniale Männlichkeit auf ihre Qualität als »generatives Prinzip« (Meuser 2006: 161; Scholz 2004: 40) hin zu untersuchen. In der Analyse der historischen und kulturellen Variabilität hegemonialer Männlichkeit sieht Meuser ein Hauptdesiderat der Männlichkeitsforschung. Scholz wiederum bringt in Anschlag, dass eine je spezifische hegemoniale Männlichkeit in je spezifischen kulturellen Vorstellungen und Leitbildern – also etwa, und dies ist für die vorliegende Studie besonders interessant, in einer bestimmten Konstruktion eines »beruflichen Ideals« (Scholz 2004: 39) – objektiviert ist. Weiter nimmt die Autorin an, dass von »verschiedenen kontextgebundenen Versionen hegemonialer Männlichkeit« auszugehen ist, die miteinander konkurrieren und »insgesamt eine männliche Hegemonie in der Gesellschaft« reproduzieren (ebd.: 41). Vor diesem Hintergrund schlägt sie vor, nach verschiedenen Versionen von Männlichkeit zu fragen, die »in konkreten sozialen Praxen hegemonial« (ebd.: 42) sind.

Mit anderen Worten geht es hier um historisch variable, in sozialer Praxis produzierte und Gesellschaft strukturierende *Männlichkeitsmodelle*, die in unterschiedlichen – gerade auch beruflichen – Kontexten den Status normativer Orientierungsschemata haben. So gesehen haben sie den Charakter von kulturellen *Deutungsmustern.*[20] Connells Konzept der hegemonialen Männlichkeit und der auf Ulrich Oevermann zurückgehende Deutungsmusteransatz berühren sich denn auch an einem kniffligen Problempunkt: in der geteilten Frage nämlich, auf welcher *Ebene* sozialer Wirklichkeit hegemoniale Männlichkeit respektive kulturelle Deutungsmuster zu lokalisieren sind. Unter hegemonialer Männlichkeit kann, wie Sylka Scholz feststellt, ganz Verschiedenes gefasst werden: eine Funktionsweise männlicher Herr-

20 Vgl. Oevermann (1973), Honegger (1978).

schaft, ein konkretes Männlichkeitsmuster – oder aber ein typisch hegemonial-männlicher Sozialcharakter (vgl. Scholz 2004: 42). In Connells Schriften finde sich ›Männlichkeit‹, wie die Autorin schreibt, nicht allein auf der individuell-persönlichen Ebene, sondern »auch auf den Ebenen Institution, Kultur, Milieu« (ebd.: 36). Auf Hearn (2004) rekurrierend, unterstreicht auch Meuser, dass die Frage, in welcher Dimension sozialer Realität hegemoniale Männlichkeit zu verorten ist, alles andere als geklärt sei: »Geht es um kulturelle Repräsentationen, um Alltagspraktiken oder um institutionelle Strukturen?« (Meuser 2006: 160f.) Ganz ähnliche Problematisierungen finden sich in den theoretischen Reflexionen zu Oevermanns Deutungsmusteransatz, wie sie vermehrt seit den 1990er Jahren anzutreffen sind.[21] Herrscht hier weitestgehend Einigkeit darin, dass es sich bei Deutungsmustern um eine Form von »implizitem Wissen« (Oevermann 2001: 55) handelt, das einem sozialen Bewährungs- und Routinisierungsprozess unterliegt und das – einmal subjektiv angeeignet – »in die Praxis strukturierend eingeht« (ebd.: 56), so bleiben im Rahmen jedweder Deutungsmusteranalyse stets zwei Fragen virulent: erstens die nach dem *Status* der Bewusstheit beziehungsweise Nicht-Bewusstheit eines Deutungsmusters, das heißt nach seiner Qualität und Wirkmächtigkeit als *kognitiver* (und damit eher reflexiv verfügbarer) oder aber *habitueller* (also eher unbewusst operierender) Wissensbestand. Gerade die Abgrenzung des Deutungsmusteransatzes vom Konzept des Habitus[22] stellt – so Oevermann (2001: 47) – ein ungelöstes Problem dar, das auf weitere »empirisch gestützte Klärungen« angewiesen ist.[23] Eine zweite Knacknuss besteht in der Frage nach der *Reichweite* eines je zur Diskussion stehenden Deutungsmusters, das heißt nach seiner Qualität als eine Form überindividuellen Wissens, welches sich in einem milieuspezifischen Denkstil (oder Habitus) genauso manifestieren kann wie einem berufsgruppenkulturell eingeschliffenen und institutionell verbürgten Deutungsschema oder einem epochalen, quasi gesamtgesellschaftlich wirksamen Interpretationsmuster.[24]

Aus dem Vergleich der dem Konzept der hegemonialen Männlichkeit und dem Deutungsmusteransatz gleichermaßen impliziten erkenntnislogischen Schwierigkeiten wird deutlich, dass es, wenn nach dem ›hegemonialen‹ Charakter eines bestimmten Männlichkeitsmusters gefragt wird, in Rechnung zu stellen gilt, dass es sich hierbei um einen mehr oder minder unbewusst operierenden und gesellschaftlich mehr oder weniger weit reichenden Sinngehalt normativer Geltungskraft handelt. In der vorliegenden Studie stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, inwieweit wir es bei der Theaterregie mit einer bestimmten Art ›verberuflichter‹

---

21 Siehe Lüders (1991), Meuser/Sackmann (1992), Oevermann (2001), Honegger (2001).

22 Vgl. Bourdieu (1979; 1993).

23 Oevermann (2001) selbst versteht den Unterschied als in einem graduellen Sinne von der Tiefe seiner »biografisch-ontogenetischen Verankerung« (ebd.: 46) abhängig.

24 Hierzu ausführlicher Streckeisen et al. (2007: 62ff.).

Männlichkeit zu tun haben, über die sich – im Sinne eines Strukturierungsprinzips – die Ordnung des Theaters reproduziert. Ihre Beantwortung bedarf der Berücksichtigung zweier Annahmen: *erstens*, dass das Männlichkeitsmuster beziehungsweise das männlich-vergeschlechtlichte berufliche Ideal der Theaterregie kein überzeitliches, sondern ein *historisch* gewachsenes soziales Konstrukt ist. In Kapitel 3 wird daher zunächst versucht, die Genese des ›idealen Theaterregisseurs‹ als Herausbildung und kulturelle Verfestigung eines spezifischen Typus ›verberuflichter‹ Männlichkeit nachzuzeichnen. *Zweitens* ist zu berücksichtigen, dass dieses berufliche Ideal *sozial* nicht freischwebend ist. Seine Verbreitung im Feld dürfte vielmehr davon abhängen, ob und inwieweit es von gesellschaftlich je unterschiedlich gelagerten Akteurinnen und Akteuren – wenn überhaupt – in je differenter Art und Weise ›verkörpert‹ wird. Folglich wird zu eruieren sein, inwieweit Theaterregie als männlich-vergeschlechtlichtes berufliches Ideal das Denken und Handeln *welcher* zeitgenössischen Regisseurinnen und Regisseure strukturiert (und zu welchem Grade es im Einzelfall tatsächlich unbewusst operiert).

Um also dem Status und der Reichweite dieses männlich-vergeschlechtlichten beruflichen Ideals auf die Spur zu kommen, ist empirisch von kontrastiven Einzelfällen auszugehen: von Regisseurinnen und Regisseuren, die sich hinsichtlich bestimmter Divergenzlinien – Generation, Geschlecht, soziales Milieu – voneinander unterscheiden.[25] In diesem Sinne wird hier der *Interdependenz* von Geschlecht Rechnung getragen,[26] ohne dabei aber ein bestimmtes geschlechtertheoretisches Paradigma absolut zu setzen. Für manche mag dies den Eindruck theoretischer Unverbindlichkeit erwecken, und man möge dies auch bemängeln. Dem kann ich nur entgegenhalten, dass mir ein insgesamt explorativer Zugang, der es erlaubt, sich von der sinnstrukturierten sozialen Realität selbst und den eigensinnigen Materialien, welche diese zu bieten hat, als Forschender anleiten, überraschen und korrigieren zu lassen, allemal lieber ist als das fokussierte Verfolgen eines bestimmten Ansatzes, dessen Applikation auf den ›Forschungsgegenstand‹ zumeist denselben eher totschlägt, als dass er ihn verstehbar machen würde. Aus diesem Grund versteht sich die vorliegende Studie nicht zuletzt als ein Versuch, das den künstlerischen Beruf und das Glaubensuniversum der Theaterregie strukturierende »Geschlechterwissen« (Wetterer 2008: 25) – und also nicht nur ›hegemoniale Männlichkeit‹ – in seinen verschiedenen Ausprägungen und Manifestationen als ein zugleich objektives, subjektives und feldspezifisches Wissen zusammen zu denken.

---

25 Vgl. Punkt 2.2.1 zur in der vorliegenden Untersuchung vorgenommenen Fallauswahl.

26 Siehe hierzu Meuser (2006) und Walgenbach (2007). Ersterer argumentiert sehr einleuchtend, dass die Beforschung hegemonialer Männlichkeit einer ›konfigurativen‹ Betrachtungsweise bedarf. Darüber hinaus teile ich auch die von Hungerbühler (2009) schlüssig hergeleitete Diagnose einer in Connells Theorie bestehenden Schwachstelle »hinsichtlich der Konzeption von Feminität« (ebd.: 130).

Beispiele hierfür sind einige – insbesondere jüngere – Studien, die sich mit der Problematik der androzentrischen Strukturlogik des *wissenschaftlichen Felds* aus einer Perspektive auseinandersetzen, in der das Ineinandergreifen und der interaktive Modus der (Re-)Produktion geschlechtlich codierter Wissensbestände in ihren unterschiedlichen Aggregatzuständen verstehbar werden. Nimmt etwa Sandra Beaufaÿs (2003) an, dass »Leistung nicht unabhängig von der Anerkennung der im [wissenschaftlichen; D.H.] Feld etablierten Akteure als funktionales, ›objektives‹ Prinzip existiert, sondern innerhalb sozialer Prozesse individuell zugeschrieben wird« (ebd.: 239), so setze ich mit Blick auf die Frage nach den Strukturierungsprinzipien, die im Feld des Theaters dafür sorgen, dass die Schaffung eines Werks, einer Inszenierung (im Sinne der theatralischen ›Leistung‹ des Regisseurs, der Regisseurin) in künstlerische *Geltung* umschlägt, nicht minder voraus, dass diese von bestimmten – empirisch bestimmbaren – gesellschaftlichen Prozessen der Zuschreibung gekennzeichnet sind. Und sehen Heintz et al. (2007) in der *Interaktion* einen zentralen »Mechanismus«, über welchen »geschlechtliche Asymmetrien« (ebd.: 263) im Feld der Wissenschaft (re)produziert werden, so wird sich hinsichtlich der hochgradig interaktiven Praxis der Theaterregie nicht zuletzt die Frage ihrer vergeschlechtlichten und vergeschlechtlichenden Typik stellen.

2 Verfahren und Darstellung

Der dieser Studie zugrunde liegende Forschungsprozess lässt sich nicht als eine strikte Abfolge voneinander getrennter Vorgänge der ›Datengewinnung‹ und der ›Datenauswertung‹ beschreiben. Die Erhebung und Analyse von insgesamt 22 (berufs-)biografischen Interviews verlief vielmehr in einer Pendelbewegung zwischen der Durchführung und Auswertung erster Interviews, der Formulierung fallbezogener Hypothesen und der Bestimmung von Vergleichsdimensionen, der Erhebung weiterer Fälle und der Herausarbeitung von Fallkontrasten. Parallel dazu habe ich mich dem Phänomen der Theaterregie im Laufe des Projekts auch auf anderen Wegen angenähert, um mein den ›Untersuchungsgegenstand‹ betreffendes Wissen zu erweitern und allmählich zu vertiefen. Hierauf werde ich zuerst kurz eingehen (Abschnitt 2.1). Danach folgen Erläuterungen zur Fallauswahl, zur Kontaktaufnahme mit den Regisseurinnen und Regisseuren, zu den Austragungsorten und zum Verlauf der Interviews, zur Problematik der Anonymisierung sowie zur Analysemethode und zur Darstellungsform der Ergebnisse (Abschnitt 2.2).

2.1 Annäherungen an das Spielfeld

Eine erste Form der Annäherung an das Bewährungsuniversum der Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure bestand in der Aufarbeitung theaterhistorischer, theatersoziologischer und theaterwissenschaftlicher *Literatur* zum Untersuchungsfeld allgemein sowie konkret zum Regieberuf. Auch habe ich während des Projekts eine unsystematische Sammlung *naturwüchsiger Felddokumente* angelegt, die solch heterogene Materialien zum Feld des Theaters und zur Theaterregie umfasste wie: Theaterkritiken und andere den Regieberuf tangierende Presseerzeugnisse und Online-Publikationen, Theaterprogramme, (Auto-)Biografien und Porträtbände von respektive zu Theaterschaffenden, Festival- und Theaterfachzeitschriften sowie Broschüren und andere, teils nur im Internet zugängliche Veröffentlichungen und *Newsletter* etwa von Theaterverbänden, Förderinstitutionen und Regieausbildungs-

stätten. Diese Felddokumente dienten zum einen schlicht als Informationsquellen (dies auch mit Blick auf die Auswahl möglicher Interviewpartnerinnen und Interviewpartner) und zum anderen als eine Form *protokollierter sozialer Wirklichkeit*, die über den jeweils konkreten manifesten Inhalt eines Dokuments hinaus auf übergeordnete feldspezifische Problemzusammenhänge verweist. Aus forschungspragmatischen Gründen konnten indes nicht alle Materialien einer gleichermaßen eingehenden Analyse unterzogen werden. Zuweilen handelt es sich bei der Darstellung von Befunden, die auf solchen Dokumenttypen basieren, eher um eine Form der Paraphrase im Sinne einer ›dichten Beschreibung‹ (Geertz 1983), zuweilen wiederum eher um die Präsentation von Einsichten in latente Bedeutungsstrukturen, die sich anhand kürzerer Textpassagen sequenzanalytisch erschließen ließen.[1] Die – so oder so – anhand dieses heterogenen Materialkorpus gewonnenen Erkenntnisse fließen zuvorderst in jene Teile der vorliegenden Studie ein, in denen die Entwicklung des Regieberufs und die Frage nach den der ›Ordnung des Theaters‹ zugrunde liegenden Strukturierungsprinzipien aus der *Feldperspektive* erörtert werden (dies gilt insbesondere für Kapitel 4 sowie die Kapitel 7 bis 10). Um eben dieses Feld, in dem sich die interessierenden Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure bewegen, in seiner personellen und institutionellen Größenordnung und Ausdehnung abstecken zu können, wurde darüber hinaus auf einige Daten *statistischer Art* zugegriffen (vor allem für Kapitel 6). Gelegentlich werden auch Ergebnisse eigener kleinerer ›Auszählungen‹ referiert (so in Kapitel 6 und unter einzelnen Punkten der Kapitel 7 und 10). Dazu sei angemerkt, dass ich es hier mit anhand quantitativer Daten gewonnenen Einsichten insgesamt recht ähnlich halte wie Claus Ulrich Schüngel (1996) in seiner biografieanalytisch angelegten Studie zum Beruf der Puppen- und Figurentheater-Darsteller: Auf Befunde quantitativen Gepräges wird rekurriert, »um Dimensionen auszuleuchten, nicht um damit quantitativ vergleichend zu argumentieren« (ebd.: 84).

In zwei relativ formellen und weiteren informellen *Expertengesprächen* mit Personen aus der Theaterpraxis fand ich einen weiteren Zugang zu erfahrungsgesättigtem Feldwissen. Für die beiden eher offiziell gerahmten Gespräche hatte ich einen Leitfaden vorbereitet, der Fragen zu gegenwärtigen Strukturproblemen des Theaters sowie zum Regieberuf und zur Regieausbildung enthielt. Das eine Gespräch konnte ich – am 23. November 2006 in Bern – mit Leonie Stein, der Leiterin des Fachbereichs Theater an der Hochschule der Künste Bern sowie der Konferenz Theaterhochschulen Schweiz führen, das andere – am 21. Januar 2008 in Berlin – mit dem Dramaturgen und Theaterhistoriker Klaus Völker, der bis 2005 Rektor der

1 Zur so verfahrenden, sich an der Objektiven Hermeneutik orientierenden Interpretationsmethode, wie ich sie in der vorliegenden Untersuchung insbesondere bei der Interviewauswertung angewandt habe, siehe Punkt 2.2.4.

Schauspielschule ›Ernst Busch‹ in Berlin war.[2] Die Expertengespräche entwickelten rasch eine starke Eigendynamik. Da es so ganz selbstläufig zu für mich interessanten Perspektivierungen der Theaterregie kam, erübrigte sich die Bezugnahme auf den Leitfaden weitgehend. Als nicht minder aufschlussreich erwiesen sich verschiedene informelle Gespräche mit feldkundigen Personen – nicht zuletzt mit Schauspielerinnen und Schauspielern, die mir gleichsam ›frisch von der Bühne weg‹ ihre Sicht auf die Theaterregie schilderten.

Eine weitere Art der Annäherung an den Gegenstandsbereich der Regie bestand in verschiedenen *Feldaufenthalten*. Neben zahlreichen Theatergängen selbst, bei denen ich mir ein möglichst vielseitiges Bild von Inszenierungen beziehungsweise Aufführungsformen und Theaterprojekten machen wollte,[3] besuchte ich etwa implizit oder explizit den Regieberuf betreffende Symposien und Podiumsdiskussionen, Theaterjubiläen und Feste zur Saisoneröffnung sowie sogenannte Regienachwuchs-Wettbewerbe. Im Kontext solcher Anlässe erstellte Beobachtungsprotokolle finden vereinzelt Eingang in Kapitel 9 (Punkte 9.1.3 und 9.2.2). Auch konnten im Rahmen solcher Veranstaltungen Kontakte geknüpft werden, die sich als für die Gewinnung von Interviewpartnerinnen und Interviewpartnern wertvoll erweisen sollten. In einzelnen Fällen bot sich bei Feldaufenthalten auch die Möglichkeit, eine Regisseurin, einen Regisseur spontan anzufragen und direkt ein Interview zu führen. Schließlich konnte ich gelegentlich *Theaterproben* mitverfolgen und also Einsicht in die konkrete Arbeit von Regisseurinnen und Regisseuren mit ihren Schauspielerinnen und Schauspielern und weiteren an der Produktion beteiligten Personen (Hospitanten, Bühnentechniker etc.) nehmen. Im Zuge dieser multiperspektivischen Annäherung an das Feld des Theaters und den Regieberuf entstanden heterogene Dokumenttypen wie Gesprächsnotizen, schematische Übersichtslisten, Beobachtungsprotokolle (etc.), auf die ich im Forschungsprozess wieder rekurrieren konnte: Im Rahmen der Analyse der (berufs-)biografischen Interviews dienten die so gewonnenen Feldkenntnisse als Kontext- und Reflexionswissen.

---

2 Ich danke Frau Stein und Herrn Völker an dieser Stelle nochmals bestens für die zwar schon länger zurückliegenden, aber doch unvergessen spannenden Gespräche.

3 Die besuchten Produktionen und Produktionsstätten unterschieden sich zum einen in *sozialräumlicher* Hinsicht (vom Neujahrsschwank an einem baden-württembergischen Dorftheater über Vorstellungen an kleinstädtischen Bühnen bis zu Aufführungen und Theaterprojekten in Großstädten), zum anderen mit Blick auf ihre *institutionelle Einbettung* und *Trägerschaft* sowie ihre Situiertheit zwischen Laientheater und Berufstheater, also hinsichtlich ihres *Grades der Professionalisiertheit* (von der Produktion des Inhaftierten-Ensembles einer Justizvollzugsanstalt, einer im universitären Kontext entstandenen *Genderperformance* und Aufführungen an Theaterfestivals bis zu Theaterprojekten der Off-Szene und Inszenierungen an den von der öffentlichen Hand getragenen Stadt- und Staatstheatern).

2.2 ERHEBUNG UND ANALYSE (BERUFS-)BIOGRAFISCHER INTERVIEWS

Um die der ›Ordnung des Theaters‹ zugrunde liegenden Strukturierungsprinzipien und die den Regieberuf kennzeichnenden Eigenheiten aus einer material gesättigten Akteurinnen- und Akteursperspektive erschließen zu können, wurden für die vorliegende Studie insgesamt 22 nichtstandardisierte (berufs-)biografische Interviews geführt (und dabei digital aufgezeichnet), vollständig transkribiert und in Anlehnung an die Interpretationsmethodik der Objektiven Hermeneutik sequenzanalytisch ausgewertet. Im Folgenden zeichne ich die einzelnen Schritte dieses empirischen Teils der Arbeit nach.

2.2.1 Zur Fallauswahl

Die Interviewpartnerinnen und Interviewpartner wurden – soweit praktisch möglich; zum Problem der Kontaktherstellung siehe weiter unten – gemäß dem Prinzip des *selektiven Sampling* (vgl. Kelle/Kluge 1999: 46ff.) entlang der Divergenzlinien Generation, Geschlecht, soziales und sozialräumliches Herkunftsmilieu ausgewählt. Dieses Auswahlprinzip sollte gewährleisten, dass mir mit Blick auf die primärsozialisatorischen ›Existenzbedingungen‹ der Regisseurinnen und Regisseure möglichst unterschiedliche Fälle vorliegen, anhand derer erörtert werden kann, inwieweit welche typisierbaren generations- und milieuspezifischen Sozialisationsbedingungen – gegebenenfalls in Verbindung mit geschlechtsspezifischen Eigenheiten des Individuationsprozesses – die Art und Weise zu erklären vermögen, wie jemand sich (auf der Grundlage spezifischer habitueller *Dispositionen*) im Feld des Theaters bewegt, welches seine Auffassung des ›Raums des Möglichen‹ ist und welche feldrelevanten Ressourcen er in dem Kampf um künstlerische Anerkennung zu mobilisieren vermag. Dieses Kriterium konnte weitgehend erfüllt werden: Es wurden zehn Frauen und zwölf Männer interviewt, deren Geburtsjahrgänge – grob gesagt – zwischen 1940 und 1980 liegen. Zum Zeitpunkt der Interviews, die in drei Erhebungsphasen zwischen August 2006 und Mai 2008 geführt wurden,[4] war der jüngste Interviewpartner gegen 30, der älteste knapp 70 Jahre alt. Mit Blick auf die Herkunftsmilieus finden sich nebst zwei ›reinen‹ Künstlerfamilien vor allem Kon-

4 Die Erhebungsphasen ließen sich nur schwer planen, da das Zustandekommen der Interviews von diversen das Untersuchungsfeld kennzeichnenden Unwägbarkeiten abhing (siehe weiter unten). Hieraus resultierten die folgenden, eher flachen Erhebungswellen: eine erste von August 2006 bis Januar 2007 (sechs Interviews), eine von Juli bis Oktober 2007 (sechs Interviews) und schließlich eine dritte von Januar bis Mai 2008 (zehn Interviews).

stellationen, in denen *ein* Elternteil einer klassischen Profession angehört oder einen anderen akademischen Beruf (meist geisteswissenschaftlicher Richtung) ausübt, während der *andere* Elternteil einen kunstnahen/künstlerischen und/oder pädagogischen Beruf hat. Einen solchen akademisch-künstlerischen/pädagogischen Hintergrund haben insgesamt zehn der interviewten Regisseurinnen und Regisseure. Je zwei Theaterschaffende stammen aus unternehmerischen Milieus (Familienunternehmen, eigener Handwerksbetrieb) und dem Milieu der technischen Intelligenz (Ingenieure). Neben drei weiteren Interviewees, die in einem landwirtschaftlich geprägten Kontext aufgewachsen sind, haben vereinzelt Regisseurinnen und Regisseure aus dem Arbeiter- und aus dem Angestelltenmilieu Eingang ins Sample gefunden. Die Befragten stammen mehrheitlich aus Deutschland (16 Fälle), wobei drei Theaterschaffende in der ehemaligen DDR aufgewachsen sind. Fünf Regisseurinnen und Regisseure kommen aus der Schweiz, eine Interviewpartnerin ist aus Österreich. Auch enthält das Sample einen Regisseur mit Migrationshintergrund.

Als reichlich knifflig stellte es sich heraus, die Regisseurinnen und Regisseure – nebst den bereits genannten Divergenzlinien – *gleichzeitig* auch kontrastiv nach dem Kriterium ihrer jeweiligen Position im Feld auszuwählen. Zum einen war meist nicht von vornherein klar, welcherart Position ein möglicher Interviewpartner, eine mögliche Interviewpartnerin im Feld einnimmt oder gerade daran ist, sich zu schaffen. Zum anderen unterliegt die Frage, *ob* jemandem überhaupt eine Position in dieser von Grenzziehungen und Definitionskämpfen geprägten Arena zugestanden wird, von der Logik des Theaterfelds selbst ab. Vielleicht hielt ich mich daher ein Stück weit zu sehr auf der sicheren Seite auf, umfasst das Sample doch allem voran Regisseurinnen und Regisseure, die primär an ›festen Häusern‹, also an den öffentlich getragenen Stadt-, Landes- und Staatstheatern inszenieren (13 Fälle). Ein zweiter Teil der Regisseurinnen und Regisseure bewegt sich demgegenüber ausschließlich (zwei Fälle) oder vornehmlich (fünf Fälle) in der sogenannten ›Freien Szene‹, an mehr oder weniger stark institutionalisierten Off-Theatern und anderen Gastspielstätten ohne festes Ensemble. Regisseurinnen und Regisseure hingegen, die hauptsächlich an Privattheatern arbeiten, haben nur vereinzelt Eingang in mein Sample gefunden (zwei Fälle).

2.2.2 Kontaktherstellung und Durchführung der Interviews

Die Kontaktaufnahme und Vereinbarung von Interviewterminen mit Theaterregisseurinnen und Theaterregisseuren erwies sich als ein in mehrfacher Hinsicht schwieriges, von vielen Unwägbarkeiten geprägtes Unterfangen. Jedenfalls stellte es sich als komplett unrealistisch heraus, das Sample vorab (theoretisch) am Reißbrett entwerfen zu wollen, um es dann – mittels einiger freundlicher Telefonanfragen oder E-Mails – mit entsprechenden Fällen ›auffüllen‹ zu können. Beim Versuch

der Kontaktherstellung und Terminfindung bestand nämlich zum einen das Problem, dass diese in vielen Fällen – insbesondere wenn es sich um frei arbeitende Regisseurinnen und Regisseure handelte – keine oder nur eine lose institutionelle Anbindung hatten von der Art, dass man den Weg einer formellen Anfrage hätte gehen können. Eng damit verbunden ist eine gewisse Flüchtigkeit insbesondere solcher räumlich höchst mobiler Regisseurinnen und Regisseure, die in der ›obersten Liga‹ mitspielen: Wer alle paar Wochen oder Monate an einem anderen Haus in einer anderen Stadt (in einem anderen Land) inszeniert, ist schwer für ein Interview zu erhaschen. Mehrmals wurde mir, nachdem ein entsprechender Kontakt erst einmal hergestellt war, angeboten, ich möge doch dann und dann an dieses oder jenes Theater in der und der Stadt kommen – nicht selten mit dem Hinweis, dass es aber keine Gewähr dafür gebe, dass sich dann auch wirklich Zeit für ein Interview findet. Wo hingegen eine mehr oder weniger feste institutionelle Anbindung vorhanden war – beispielsweise wenn ich von einem potentiellen Interviewpartner wusste, dass er regelmäßig an einem bestimmten Haus inszeniert (oder an einem solchen Hausregisseur ist) –, galt es erst mal den guten Willen von Personen etwa im künstlerischen Betriebsbüro (möglichst jenen der Chefdisponentin, das erwies sich mehrmals als hilfreich) oder in der Dramaturgie (meist etwas weniger hilfreich) zu gewinnen.

Zum anderen erwies sich die Rekrutierung von Interviewees als eine zuweilen penible Angelegenheit auf der Ebene persönlicher, ja vielleicht berufstypischer Idiosynkrasien. So merkte ich bald, dass die (Nicht-)Bereitschaft zum Interview insbesondere von Regisseur*en* stark von deren aktueller Gemütslage abhing. Wie sich mir in manchen Fällen, die *keinen* Interviewtermin zu vereinbaren bereit waren, erst im Nachhinein anhand von zum Zeitpunkt der Anfrage aktuellen Theaterkritiken erschloss, war die ablehnende Haltung – zumindest teilweise – im Zusammenhang kürzlich erlittener künstlerischer Misserfolge zu sehen (die Regisseur*innen* zeigten sich in dieser Hinsicht insgesamt als weit weniger fragil). Auch formulierten einige Regisseurinnen und Regisseure zunächst eine grundsätzliche Bereitschaft zum Interview, die indes alsbald sich mäßigte oder gar ganz verschwand, nachdem klar wurde, dass dieses im Kontext eines Forschungsprojekts stattfinden und nicht in einen Hochglanz-Porträtband einfließen sollte. Die Bereitschaft insbesondere etablierter Regisseurinnen und Regisseure, mit einem Interview zur Studie beizutragen, wuchs hingegen sozusagen exponentiell, als bereits Interviews mit anderen, renommierten ›Berufskollegen‹ geführt worden waren. Erst nachdem ich jeweils im Moment der Anfrage drei, vier Regisseurinnen und Regisseure nennen konnte, mit denen ich bereits ein Interview geführt hatte und die im *Feld* einen ›Namen‹ haben (denn nach solchen wurde oftmals explizit gefragt, im Sinne von: ›Mit wem haben sie denn schon?‹), stieß ich bei Anfragen auf offenere Ohren und eine höhere Interviewbereitschaft. Jüngere, aufstrebende Regisseurinnen und Regisseure (gerade auch solche aus der ›Freien Theaterszene‹) waren demgegenüber fast

immer umgehend zum Interview bereit – und dies, wie mir schien, recht unabhängig vom Verwertungszweck desselben.

Eine zuweilen gut funktionierende Strategie zur Kontaktherstellung und Vereinbarung von Interviewterminen bestand – immer eingedenk der oben genannten Schwierigkeiten – darin, über Bekanntschaften (die sich teils im Rahmen von Feldaufenthalten, teils durch eher private Beziehungen ergaben) der Mobiltelefonnummer einer Person X habhaft zu werden, die eine Person Y kennt, die womöglich den Regisseur Z persönlich kennt. Auch die direkte Interviewanfrage im Kontext von Feldbesuchen selbst erwies sich als recht erfolgreich. Bei einigen der Interviewees, die so gewonnen werden konnten, handelt es sich in einer gewissen Hinsicht um einen besonderen Typus: ein Regisseur etwa, den ich – beispielsweise – im Anschluss an seine Teilnahme an einer Podiumsdiskussion ansprechen konnte. Fälle wie dieser sind der Tendenz nach als ›spezialisierte Wortführer‹ (vgl. Bourdieu 2000: 47ff.) zu sehen, die über vergleichsweise viel Definitionsmacht im Feld und über dieses hinaus verfügen (dass sie als Diskutanten an einem feldspezifisch-öffentlichen Podium teilnehmen, ist zugleich Bedingung wie Ausdruck dieser spezifischen Macht).

Schließlich ersuchte ich jeweils zum Ende eines Interviews die betreffende Regisseurin, den betreffenden Regisseur um die Angabe von Kontaktdaten weiterer möglicher Interviewpartnerinnen oder Interviewpartner. In den meisten Fällen wurde nur zögerlich und etwas widerwillig der eine oder andere Name genannt und in Aussicht gestellt, man würde die entsprechenden Angaben später per E-Mail nachreichen – was überhaupt nie erfolgte. Diese Zurückhaltung, sich über das konkrete, die eigene Person betreffende Interview hinaus in irgendeiner Form zu ›verpflichten‹, mag im Einzelfall unterschiedlich motiviert gewesen sein. Allgemein liegt sie vielleicht nicht zuletzt begründet in der Ähnlichkeit des sozialwissenschaftlichen Interviews mit einem »Gespräch, das man mit irgend jemandem auf der Parkbank oder im Zugabteil führt« (Bude 1995: 8): Beide Interaktionssituationen – das Forschungsinterview wie das zufällig zustande gekommene Gespräch mit einer einem fremden Person im Stadtpark – zeichnen sich durch eine gewisse »Punktualität und Flüchtigkeit der Begegnung« (ebd.) aus, die es erlaubt, sich als Person ganz und vergleichsweise unverhüllt zu äußern. Implizite Bedingung hierfür ist indes, dass die Beteiligten von der Einmaligkeit des Zusammentreffens ausgehen können müssen. Dem Interviewer zu einem späteren Zeitpunkt zum Kontakt mit persönlich bekannten ›Berufskollegen‹ zu verhelfen hätte diesem Moment der Unverbindlichkeit entgegengestanden.

Die *Austragungsorte* der Interviews wurden ausnahmslos von den Interviewpartnerinnen und Interviewpartnern selbst gewählt beziehungsweise vorgeschlagen. Als einziges Kriterium meinerseits nannte ich jeweils, dass der Ort möglichst ruhig sein sollte, was – aufgrund tageszeitbedingt variierender Höhe des Lärmpegels in bestimmten Lokalitäten – in fünf Fällen nicht wirklich zutraf. Die meisten Inter-

views fanden in Cafés, Bars oder Restaurants statt (elf Interviews), die sich in zwei Fällen in unmittelbarer Nähe zu Theaterspielstätten befanden, an denen die betreffenden Interviewees gerade zu tun hatten, sowie in einem Fall im Café eines Kunstmuseums. Ein zweiter Teil der Interviews wurde an Theaterhäusern selbst abgehalten (sechs Interviews), das heißt etwa im Foyer oder in der Theaterkantine, in Proberäumen und Sitzungszimmern von Spielstätten, an denen die Interviewees zu dem Zeitpunkt gerade inszenierten oder in naher Zukunft arbeiten sollten. Die restlichen Interviews fanden in den Wohnungen (teils in privaten, wohnungsähnlichen Ateliers) der betreffenden Interviewpartnerinnen und Interviewpartner (vier Interviews) oder aber an einem Arbeitsplatz *außerhalb* des Theaterzusammenhangs (ein Interview) statt. Ohne Erhebung der objektiven Daten (siehe unten) dauerten die meisten Interviews zwischen 60 und 80 Minuten – das kürzeste eine Dreiviertelstunde, das längste eine Stunde und 45 Minuten.

Der Ablauf der Interviews folgte jeweils dem folgenden Grundmuster: Beim Zusammentreffen mit dem oder der Interviewee wurde zunächst – in der überwiegenden Zahl der Fälle – nochmals der Hintergrund der Studie erläutert, wobei ich als Hauptinteresse herausstrich, den Regieberuf soziologisch erhellen und hierfür individuelle Werdegänge und unterschiedliche Regiekonzeptionen rekonstruieren zu wollen. Meistens entzündete sich hieran eine rege Diskussion, sei es im Sinne einer umgehend auf Vergemeinschaftung zielenden, recht kollegial-diffusen Unterhaltung, sei es im Sinne eines eher distanzierenden Modus des (distinktiven) Positionsbezugs. Während es im letzteren Fall vergleichsweise leicht fiel, geordnet zum ›offiziellen‹ Teil des Interviews überzugehen, musste im Falle eines bereits lebhaften Vorgesprächs jeweils ein Weg gefunden werden, diesen Übergang herzustellen, ohne der narrativen Dynamik der Situation Abbruch zu tun. Das hieß dann etwa bei der *Formulierung der Eingangsfrage* auf bereits Gesagtes zu rekurrieren und dies mit derselben zu verknüpfen.

Die für die Interviews gewählte Eingangsfrage sollte den Regisseurinnen und Regisseuren möglichst breiten Raum lassen, zunächst auf all die Dinge zu sprechen zu kommen, die aus ihrer Sicht mit Blick auf ihre Hinwendung zur Regietätigkeit und den eigenen Werdegang von Gewicht sind. Sie zielte darauf ab, beim Gegenüber eine längere (berufs-)biografische Erzählung auszulösen und wurde nach Möglichkeit immer gleich gestellt. Inhaltlich galt die Frage dem Hintergrund und den Beweggründen der Ergreifung des Regieberufs: Wie sind Sie zu diesem Beruf gekommen? Weshalb sind Sie ausgerechnet Theaterregisseur(in) geworden – und nicht etwas anderes? Wiewohl die Eingangsfrage mit Blick auf die konkrete Formulierungsweise des Interviewers[5] von Fall zu Fall variierte, erwiesen einige exempla-

5 Die Interviews wurden alle vom Autor der Studie geführt. Wenn in der vorliegenden Studie vom ›Interviewer‹ in der unpersönlichen Form die Rede ist, so deshalb, weil im Rahmen einer objektiv-hermeneutisch vorgehenden Untersuchung künstlich eine Haltung

rische Analysen derselben, dass ihr (dem latenten Sinn nach) fast durchgehend die Unterstellung inhärent war, die Hinwendung zur Tätigkeit beziehungsweise die Ergreifung des Theaterregieberufs gehe notwendigerweise mit der Überwindung von Restriktionen und Unwegsamkeiten einher. Darüber hinaus konnte rekonstruiert werden, dass der Interviewer dem Theater insgesamt und konkret der Theaterregie den Charakter eines gänzlich ›außeralltäglichen‹ Phänomens beziehungsweise Berufs zuschreibt. Regisseur(in) geworden zu sein wird von ihm als höchst erklärungsbedürftiger Umstand stilisiert, der sich einer rationalen Erklärung tendenziell entzieht und den Anstrich des (suspekt) Außeralltäglichen hat. Die Interviewees wurden also gewissermaßen dazu aufgefordert, etwas eigentlich Unerklärliches zu erhellen[6] – was bei fast allen Regisseurinnen und Regisseuren eine längere Haupterzählung auslöste.

Als Gedankenstütze für den *weiteren Interviewverlauf* habe ich, auf der Basis der in den ersten drei (sozusagen ›freihändig‹ geführten) Interviews gewonnenen Einsichten, einen Leitfaden ausgearbeitet. Dieser enthielt – erstens – Fragen, die beim Gegenüber Äußerungen evozieren sollten, die ich als für die Rekonstruktion und Kontrastierung der Habitusformationen der Interviewees aufschlussreich erachtete (dieser Komplex beinhaltete etwa die Frage nach besonders prägenden lebensweltlichen oder einschneidenden beruflichen Erlebnissen und konfrontative Fragen

---

der Naivität eingenommen wird, die sich auch auf den Interviewer selbst bezieht: Bei den Analysen wird so getan, als ob es sich bei diesem um einen Unbekannten handele. Dies nicht zuletzt deshalb, weil es bei der Interpretation des Interviewprotokolls nicht um den gemeinten Sinn, sondern die latenten Bedeutungsstrukturen des Gesagten geht. Diese Einnahme einer ›befremdenden‹ Attitüde insbesondere auch sich selbst gegenüber (wenn die analysierende Person selbst im Protokoll als Akteurin auftaucht) kommt einem Kunstgriff gleich, der einen dagegen feit, bei der Interpretation auf die Ebene subjektiver Aussagemotive zu rutschen. Eine glänzende Studie, die keinen Zweifel an der Machbarkeit und Aufschlusskraft dieses Vorgehens bestehen lässt, legt Rychner (2006) vor.

6 Einen Antworttyp kennen wir bereits: Für Emmy Werner (vgl. Präludium), die in eine Familie hineingeboren wird, die sich seit (mindestens) zwei Generationen schon mit künstlerischen und kunstnahen Tätigkeiten und Berufen den Lebensunterhalt verdient, ist der eigene Werdegang wenig ›zauberhaft‹ und der Theaterberuf gerade *nicht* außeralltäglich: Sie sei einmal gefragt worden, so erklärt sie im Interview, ob sie das Theater liebe. Das habe sie mit ›Nein‹ beantwortet, »weil der Fisch liebt auch nicht das Wasser, sondern es ist seine Lebens-, äh, Existenzbegründung, das Wasser« – und wie der Fisch mit dem Wasser, so habe sie es mit dem Theater. Gleichzeitig stellt sie die Außeralltäglichkeit des Theaters und des Berufs der Theaterregie nicht *prinzipiell* in Abrede: Die Erklärung dafür, eine ›Theaterfrau‹ geworden zu sein, sei nur in *ihrem* konkreten Fall eine »etwas unromantische«.

der Art, ob man für die Ausübung der Regietätigkeit eigentlich über künstlerisches ›Genie‹ verfügen müsse).

Zweitens hatte ich im Leitfaden Punkte notiert, die mir für die Frage nach den beruflichen Bewährungsmustern zentral erschienen (Wie kommen Sie eigentlich immer wieder zu Regieaufträgen? Wie kriegt man ein Ensemble zusammen und was heißt es, dieses anzuführen?). Beim dritten Schwerpunkt handelte es sich um vergleichsweise abstrakte Fragen etwa nach dem Klientenbezug der Regiearbeit (Für welches Publikum machen Sie Theater?) und nach der gesellschaftlichen Funktion und Bedeutung des Theaters der Gegenwart. Die im Leitfaden festgehaltenen Fragen wurden nach Möglichkeit jeweils dann eingestreut, wenn es sich vom Verlauf des Interviews her anbot.

Das für qualitative Forschungsinterviews zentrale Gebot, sich als Interviewer mit intervenierenden Fragen und Themensetzungen zurückzuhalten, um dem Gegenüber möglichst viel Raum zu geben, die eigenen Relevanzstrukturen darzulegen, erwies sich im Rahmen der Interviews mit den Theaterregisseurinnen und Theaterregisseuren in zweierlei Hinsicht als schwer zu befolgen: Für einen kleineren Teil der Fälle, so erhielt ich den Eindruck, hatte das Interview der Tendenz nach den Charakter eines journalistischen Interviews. Diese Interviewees (es handelte sich bei ihnen vor allem um im Feld etablierte, sich als ›professionell‹ verstehende Regisseurinnen und Regisseure) schienen über eine gewisse Routine in der ›Beantwortung‹ von Fragen zu ihrer Person als Künstlerin beziehungsweise Künstler zu verfügen – und ließen gegenüber dem Interviewer eine Erwartungshaltung erkennen, nun eine Frage nach der anderen gestellt zu bekommen. Hier sah ich mich gleichsam gezwungen, das Interview im Sinne der Etablierung und Aufrechterhaltung eines funktionierenden Arbeitsbündnisses auch tatsächlich in dieser Logik zu ›führen‹. Der weitaus größere Teil der Fälle neigte demgegenüber dazu (und der Interviewer war dem sicherlich auch nicht ganz abgeneigt), die Interviewsituation geradezu als Anlass zur Exploration neuer Perspektiven auf sich selbst und den Regieberuf, das Theater und die Welt zu nutzen. Solche Interviews verliefen in einem stärker assoziativen, improvisatorischen Modus und hatten oftmals – über die sich dem konkreten Regisseur, der konkreten Regisseurin bietende Gelegenheit zur biografischen Erfahrungsrekapitulation hinaus – den Charakter einer dialogischen »Transgression« (Thurn 1997: 107) eingeschliffener Sichtweisen und Semantiken.

Drei Interviews wurden im schweizerdeutschen Dialekt geführt, die restlichen in ›Hochdeutsch‹. Bei der Übertragung des Schweizerdeutschen ins Hochdeutsche im Zuge der Transkription wurden die mundartsprachliche Satzstellung und andere Helvetismen beibehalten, um bei der Analyse den dialektalen Wortlaut sich einfach wieder vergegenwärtigen zu können.[7]

7 Es entsteht so eine Schriftsprache, die eigentlich keine ist. Solange es sich aber bei der Person, die sich mit diesem Text dann im Zuge seiner objektiv-hermeneutischen Analyse

Im Anschluss an das Interview wurde zusammen mit der interviewten Person ein Kurzfragebogen primär zu ihrem sozialen Hintergrund und den Eckdaten ihrer (Aus-)Bildungs- und Berufslaufbahn ausgefüllt.[8] Später, im Zuge einer ersten Grobanalyse, wurde für jeden Fall eine Auflistung seiner bis zum Interviewzeitpunkt realisierten Theaterinszenierungen und -projekte erstellt. Hierfür stützte ich mich zum einen auf diesbezügliche Angaben im Interview selbst sowie – je nach Quellenlage – auf ergänzende Informationen im Internet (Kurzporträts der Regisseurinnen und Regisseure auf den Webseiten von Spielstätten) oder in Druckerzeugnissen (Porträtbände, Werkverzeichnisse in Broschüren, Festivalzeitungen etc.).

2.2.3 Zum Problem der Anonymisierung

Eine Anonymisierung der Interviews wurde den Interviewees aus zweifachem Grund bewusst *nicht* zugesichert: *Zum einen* gab es im Vorfeld der Erhebung Bedenken, dass die Regisseurinnen und Regisseure in der in Aussicht gestellten Anonymisierung – also gewissermaßen in der Entkoppelung der Sache, die in die Studie einfließen würde, von ihrer konkreten Person – ein entscheidendes Kriterium sehen könnten, in das Interview gar nicht erst einzuwilligen. Ich ging davon aus,

---

(vgl. weiter unten) befasst, um eine handelt, die des Schweizerdeutschen und des Hochdeutschen mächtig ist, stellt dies kein Problem dar. Vielmehr ist es erfahrungsgemäß bei der sequentiellen Analyse eines solchen Protokolls geradezu hilfreich, dass bei der Bildung und Explikation von Lesarten gedankenexperimentell immer in zwei Richtungen hin gestoßen werden kann, da sich potentiell an jeder Sequenzstelle die doppelte Frage stellt, welchen latenten Sinn die betreffende Äußerung denn nun in schweizerdeutscher Mundartsprache und welchen sie demgegenüber in hochdeutscher Schriftsprache hat respektive hätte. Oftmals treten hierbei Bedeutungsnuancen an den Tag, die der analytischen Trennschärfe zumindest nicht abträglich sind. So besehen handelt es sich bei der »Rückübersetzung« (Schmeiser 2003: 54) von im Dialekt geführten Interviews ins Hochdeutsche nicht etwa nur um eine bloße »Gepflogenheit, wie sie bei Interpretationsveranstaltungen der objektiven Hermeneutik gebräuchlich ist« (ebd.), sondern – darüber hinaus – insofern um einen auch unter methodologischen Gesichtspunkten sinnvollen Schritt, als er die betreffenden Forschenden, die sich bei der anschließenden Sequenzanalyse auf eine doppelte Sprachkompetenz abstützen können und müssen, zu einer Art mundartschriftsprachlich-dialektischen Auslegepraxis anhält.

8 Der Fragebogen zur Erhebung der objektiven Daten enthielt die Punkte: Geburtsjahr und -ort, Konfession, Familienstand, Wohnsitz(e), (Aus-)Bildungsweg/Berufsabschluss (inklusive Jahreszahlen), Kinder (inklusive Geburtsjahre), Mitgliedschaften (Akademien, Berufsverbände etc.). Zudem wurden die Geburtsjahre und Berufe/Tätigkeiten der Eltern, der Großeltern sowie der Geschwister notiert.

dass den Regisseurinnen und Regisseuren das Moment der ›Entpersönlichung‹ besonders zuwider sein dürfte, weil dieses dem ihm entgegengesetzten Moment der (Selbst-)Charismatisierung das Fundament entziehen würde.[9] *Zum anderen* war für mich anfänglich (und noch über weite Strecken des Forschungsprozesses) unklar, wie ich die Erkenntnisse der Studie tatsächlich zur Darstellung bringen würde: ob in der Form soziologischer Porträts ›ganzer‹ Einzelfälle mit ihrer je konkreten inneren Struktur oder aber in einzelnen Kapiteln zu fallübergreifenden – vergleichsweise abstrakten – Aspekten, die sich vor dem Hintergrund der Fragestellung der Studie als aufschlussreiche Vergleichsdimensionen herausgestellt haben würden. Nun hätte die erstgenannte Variante, so meine Überlegung, erhebliche Anonymisierungsschwierigkeiten mit sich gebracht: So sind es etwa die je konkreten Positionierungen eines Regisseurs (die Inszenierung *bestimmter* Stücke *bestimmter* Autoren oder auch die Durchführung *bestimmter* Theaterprojekte), die ihn zu dem Künstler machen, der er heute ist. Auch die spezifische Abfolge der jeweiligen Spielstätten oder sonstigen Produktionsorte, an denen eine Regisseurin, ein Regisseur im Laufe der Zeit tätig war, steht in engem Zusammenhang mit der ›Besonderung‹ des Falls – wie schließlich auch ganz *bestimmte* Wegbereiter und Wegbegleiter für den je konkreten Werdegang kennzeichnend sind: Regisseure, bei denen man Regieassistenzen absolviert, Intendanten, von denen man einen Inszenierungsauftrag erhalten hat, oder Dramaturgen und Bühnenbildner (etc.), mit denen man zusammengearbeitet hat. Dass ich den Interviewees zum Interviewzeitpunkt keine Anonymität garantiert habe, ist somit auch dem Umstand geschuldet, dass ich prospektiv davon ausgehen musste, dieses Versprechen letztlich nicht einhalten zu können, würde ich mich dereinst für die Darstellung der Forschungsergebnisse in Form der Präsentation von Einzelfällen in ihrer ›Ganzheit‹ entscheiden. Wiewohl ich nun einen anderen Weg gegangen bin, um der Anonymität der Interviewees, wie sie im Kontext qualitativ-sozialwissenschaftlicher, fallrekonstruktiv verfahrender Untersuchungen geboten und auch üblich ist, Rechnung zu tragen (siehe weiter unten), wird es – zumal feldkundigen Personen – dennoch an manch einer Stelle möglich sein, das konkrete Individuum hinter dem Fall zu erkennen.

9 Hier ist anzumerken, dass diese Bedenken zunächst rein intuitiv waren und nicht, wie es hier nun den Eindruck erwecken könnte, auf charismatheoretischen Überlegungen beruhten. Meine Einschätzung beruhte schlechterdings auf einer ›Alltagstheorie‹ des Künstlercharakters – das heißt ich unterstellte den potentiellen Interviewees recht pauschal einen ausgeprägten Egozentrismus und hielt es mit Blick auf deren Teilnahmebereitschaft für wenig aussichtsreich, sie um ein persönliches Interview zu bitten, um im gleichen Atemzug sie darauf hinzuweisen, dass ich die Interviewprotokolle aber so weit zu anonymisieren beabsichtigte, dass in der Darstellung der Untersuchungsergebnisse ein Rückschluss auf ihre konkrete Person gar nicht mehr möglich sein würde.

2.2.4 Materialauswertung und Darstellung der Befunde

Bei der *Auswertung insbesondere des Interviewmaterials* orientierte ich mich an der Interpretationsmethode der Objektiven Hermeneutik, deren Gegenstand die durch soziales Handeln hervorgebrachte sinnstrukturierte Welt ist.[10] Wie ich im Abschnitt 1.1 ausgeführt habe, wird die Sphäre des Theaters hier als ein relativ autonomes Spielfeld in den Blick genommen, in welchem Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure um ihre Existenz *als* legitime Regisseurinnen und Regisseure ringen und sich – vermittels künstlerischer *Positionierungen* – als solche Geltung zu verschaffen suchen. Sie bewegen sich auf einem historisch gewachsenen, spezifisch (sinn)strukturierten Terrain, das unterschiedlich ›aussichtsreiche‹ und mit mehr oder weniger Definitionsmacht verbundene *Positionen* bereithält (beziehungsweise potentiell in sich birgt), um deren Einnahme (respektive Schaffung) gekämpft wird. Die ›Kondition‹ wiederum, in der sich die einzelnen in diese Kämpfe involvierten oder an deren Teilnahme interessierten Regisseurinnen und Regisseure befinden, bestimmt maßgeblich deren Konkurrenzfähigkeit: Es sind die je unterscheidbaren *habituellen Dispositionen* der Akteurinnen und Akteure, von denen wesentlich abhängt, welcherart Möglichkeiten der künstlerischen Positionierung sie wahrzunehmen tendieren, welche Ressourcen sie zu mobilisieren vermögen und über welche Trümpfe – oder sonstige Karten – sie in den Spielen des Wettbewerbs um beruflich-künstlerische Anerkennung verfügen. Diese Wahrnehmungsschemata und impliziten Handlungsstrategien von Regisseurinnen und Regisseuren verstehbar zu machen heißt, sie als Ausdruck und konstitutive Momente eines bestimmten *Habitus* zu erschließen. Ähnlich wie Pierre Bourdieu, der den Habitus als Wahrnehmungs- und Handlungsgrundlage menschlicher Praxis auf der Ebene von »Spontaneität ohne Willen und Bewußtsein« (Bourdieu 1993: 105) verstanden haben will, begreift Ulrich Oevermann unter habituellen Dispositionen »jene tiefliegenden, als Automatismus außerhalb der bewussten Kontrollierbarkeit operierenden und ablaufenden Handlungsprogrammierungen [...], die wie eine Charakterformation das Verhalten und Handeln von Individuen kennzeichnen und bestimmen« (Oevermann 2001: 45). Entgegen einer deterministischen Sichtweise begreift Oevermann diese Programmierungen nicht als bloße »Sedimente oder auf Internalisierungsprozesse zurückgehende ›Niederschläge‹ sozialer Lebenswelten oder Handlungsmuster« (Oevermann 2000: 123). Genauso wenig sieht er sie indes – kehrseitig – als Gebilde »ohne jede Durchdrungenheit von den sozialisatorisch prägenden Milieus« (ebd.). Vielmehr fasst er Habitusformationen »als je eigenlogische [...] Muster der Lebensführung und Erfahrungsverarbeitung« (ebd.) auf, die zwar soziale Einflüsse in sich

10 Vgl. Oevermann (1991; 1993; 2000).

aufnehmen, nicht aber ein für alle Mal durch diese festgelegt sind.[11] Das sequenzanalytische Verfahren der Objektiven Hermeneutik erlaubt es, auf diese je eigenlogischen Praxis- und Deutungsmuster selbst zuzugreifen und deren innere Struktur zu erschließen. Pierre Bourdieu, auf den das hier herangezogene *Habituskonzept* zurückgeht, bietet demgegenüber für die Rekonstruktion habitueller Dispositionen kein eigentliches methodisches Instrumentarium. »Ein nicht ganz unerhebliches Defizit von Bourdieus eigenen Bestrebungen, Habitusformationen empirisch fassbar zu machen, besteht darin«, so konstatiert Schallberger (2003), »dass mittels der von ihm gewählten statistischen Verfahren nicht diese selbst, sondern ausschließlich die durch sie generierten [...] Urteilsformen sowie die aus ihnen resultierenden ›Lebensstile‹ erfasst werden können« (ebd.: 28).

In Anlehnung an Schallberger werden die für die hier vorliegende Studie geführten Interviews (im Sinne ausschnitthafter Protokolle sinnstrukturierter sozialer Wirklichkeit) als Ausdrucksgestalten aufgefasst, in denen sich das Denken und Handeln, die Lebenspraxis der interviewten Regisseurinnen und Regisseure *selbst* dokumentiert. Den Interviewanalysen liegt die Annahme zugrunde, dass diese Praxis im Einzelfall einer bestimmten inneren – prinzipiell zukunftsoffenen – Gesetzmäßigkeit folgt: Die habituellen Dispositionen und handlungsleitenden Hintergrundüberzeugungen dieses oder jenes Regisseurs finden ihren Ausdruck darin, *wie* er im Interview (inter)agiert, sowie in der Art und Weise, *wie* er – um einen bestimmten Argumentationszusammenhang herzustellen – Wörter und Sätze aneinanderreiht und damit Sinn produziert. Nun geht es hierbei indes nicht etwa ›nur‹ um auf der manifesten Ebene formulierte Meinungen und Ansichten oder explizit geäußerte Intentionen. Im Unterschied zu einer (wie auch immer gearteten) ›Nachvollzugs-Hermeneutik‹ taucht die objektiv-hermeneutische Sequenzanalyse vielmehr auf die tiefer liegende Ebene der Regelgeleitetheit von Äußerungs- und Handlungsverläufen ab: »Die Differenz zwischen der Ebene der objektiven latenten Sinnstrukturen und der Ebene der subjektiv-intentionalen Repräsentanz ist für die objektive Hermeneutik entscheidend.« (Oevermann et al. 1979: 380) Gilt dem Forschenden ein Interviewtext als schriftliches Protokoll von Lebenspraxis, anhand dessen sich die diesem ordnend zugrunde liegenden habituellen Dispositionen rekonstruieren und verstehbar machen lassen, so stellt sich die Frage, was denn ›Lebensvollzug‹ in diesem analytischen Rahmen eigentlich heißt. Für Oevermann konstituiert sich der Vollzug autonomer Lebenspraxis in einer in sich widersprüchlichen Verknüpfung von »Entscheidungszwang und Begründungsverpflichtung« (Oevermann 1993: 179). Der Entscheidungszwang ergibt sich gleichsam notwendigerweise daraus,

11 Habituelle Dispositionen konstituieren sich für Oevermann (2000) »in einer schon immer vorausgesetzten und gegebenen Sittlichkeit und Sozialität, aber sie eröffnen immer wieder von neuem mit ihrer eigenen Zukunft auch die Zukunft der sozialen Allgemeinheit und der Gesellschaft« (ebd.: 123).

dass jedes Subjekt in bestimmten krisenhaften Situationen immer auch solche Entscheidungen fällen muss, für die ihm zu diesem Zeitpunkt (noch) keine begründbaren Lösungen – im Sinne eingeschliffener Handlungsroutinen – zur Verfügung stehen: »Dennoch müssen diese Entscheidungen [...] unter den Anspruch einer Vernunft beanspruchenden Begründbarkeit gestellt sein, obwohl diese Begründetheit im Moment des Entscheidungszwanges gerade nicht zur Verfügung steht.« (Ebd.) Nun hat für den objektiv-hermeneutisch Forschenden der im Interviewprotokoll dokumentierte praktische Lebensvollzug eines Falls insofern den Charakter einer sequentiellen Bewältigung sich ihm stellender Krisen, als der Krisenbegriff hier nicht im alltagssprachlichen Sinne verwendet wird: In der handlungsentlasteten Situation der Auslegung gilt dem Forschenden jede Sequenzstelle als ein ›krisenhafter‹ Moment mit offenem Ausgang. Das konkrete Analyseverfahren besteht alsdann in der Explikation der potentiellen Bedeutungsgehalte dieser Sequenzstelle und der sich damit eröffnenden Anschlussmöglichkeiten (was über die Bildung konkurrierender Lesarten geschieht; vgl. hierzu instruktiv Wernet 2000: 39ff.). Mit anderen Worten wird gedankenexperimentell ausformuliert, was an der betreffenden Stelle – vor dem Hintergrund der gebildeten Lesarten – alles getan werden könnte. Diese hypothetischen Realisierungen werden im nächsten Schritt mit der tatsächlich verwirklichten Praxis, wie sie in der Folgesequenz zutage tritt, konfrontiert. Hieraus kristallisiert sich, indem man dieses Vorgehen Sequenz für Sequenz weitertreibt, die dem Handlungsverlauf inhärente Strukturlogik heraus. Die im transkribierten Interview protokollierten Äußerungs- und Handlungsverläufe werden somit als eine Abfolge von Selektionen betrachtet und analysiert, die »jeweils an jeder Sequenzstelle, d.h. an einer Stelle des Anschließens weiterer Einzelakte oder -äußerungen unter nach gültigen Regeln möglichen sinnvollen Anschlüssen getroffen worden sind« (Oevermann 1991: 270). Damit lassen sich nach und nach die *Dispositionen* bestimmen und material gesättigt beschreiben, die der jeweiligen Lebenspraxis des analysierten Falls zugrunde liegen.

Nun werden die im Rahmen der Untersuchung interviewten Regisseurinnen und Regisseure zum einen als solche Einzelfälle, zum anderen aber auch als Repräsentantinnen und Repräsentanten der künstlerischen Domäne, ja des Berufs der Theaterregie betrachtet: Neben dem, was die einzelnen Theaterschaffenden voneinander unterscheidet, interessierte auch das, was sie als Ausübende einer distinkten künstlerisch-beruflichen Tätigkeit verbindet. Für Max Weber (1988 [1904]) ist der »Ausgangspunkt des sozialwissenschaftlichen Interesses« (ebd.: 172) ganz unzweifelhaft die »individuelle Gestaltung des uns umgebenden sozialen Kulturlebens« (ebd.). In diesem Sinne interessiert sich auch die vorliegende Studie für die individuellen berufsbezogenen Deutungen und habituell differenten Strategien der künstlerischen Positionierung je konkreter zeitgenössischer Regisseurinnen und Regisseure – als Einzelfälle. Gleichzeitig ist nun aber die individuelle ›Gestalt‹ immer auch in ihrem »Gewordensein aus anderen, selbstverständlich wiederum individuell

gearteten, sozialen Kulturzuständen heraus« (ebd.) zu begreifen. Die konkrete Ausformung der habituellen Dispositionen, berufsbezogenen Deutungen und Bewährungsstrategien eines Regisseurs, einer Regisseurin ist also nicht etwa losgelöst von übergeordneten Strukturzusammenhängen, sondern – nebst der Berücksichtigung ihrer Prägung durch milieu- und generationsspezifische Bedingungen – immer auch im Lichte historisch gewachsener *berufsspezifischer* Ordnungs- und Bedeutungsstrukturen zu sehen. So ist davon auszugehen, dass sich in jeder beruflichen Einzelkarriere eines Regisseurs, einer Regisseurin – in unterschiedlicher Hinsicht und also immer nur partiell – auch die Geschichte der Herausbildung und Autonomisierung des Regieberufs selbst manifestiert: »Die berufliche Veralltäglichung der außeralltäglichen Leistungen findet in der Karriere jedes einzelnen Berufspraktikers, in jedem einzelnen Beruf und in der historischen Berufsentwicklung insgesamt statt, ohne daß der ›charismatische‹ Ursprung ganz verschwinden würde.« (Seyfarth 1989: 392) Auch bei den zuweilen eingehenderen Analysen sonstiger für die vorliegende Studie herangezogener (Feld-)Protokolle sozialer (Theater-)Realität – siehe Abschnitt 2.1 zu den Formen der Annäherung an das hier interessierende Spielfeld – habe ich mich auf die Interpretationsmethode der Objektiven Hermeneutik gestützt. Ganz im Sinne der oben stehenden Erläuterungen zum Unterfangen einer materialgesättigten Habitusrekonstruktion sind im Grunde genommen auch meine in vorliegender Arbeit unternommenen Bemühungen zu sehen, anhand solcher ›naturwüchsiger‹ Felddokumente (etc.) einzelne der der ›Ordnung des Theaters‹ zugrunde liegenden Strukturierungslogiken dingfest und in ihrer Interdependenz begreifbar zu machen: Jeder materialen Ausdrucksgestalt der sinnstrukturierten Welt (meinem Einkaufszettel genauso wie dem Programmheft zu einer Theaterproduktion) wohnt eine prinzipiell rekonstruierbare *Fallstrukturgesetzlichkeit* (Oevermann) inne.

Solche einem je spezifischen Muster folgenden Fallstrukturen mit Blick auf verschiedene Typen etwa von Spiel- und Ausbildungsstätten (Abschnitte 7.2 und 7.3) oder Konsekrationsinstanzen (Kapitel 10) im Feld des Theaters hin aufzuschließen war gleichermaßen Ansinnen dieser Untersuchung wie die Rekonstruktion der habituellen Dispositionen, Deutungsmuster und künstlerischen Schaffensaffinitäten der nach kontrastiven Gesichtspunkten ausgewählten Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure (Kapitel 11 bis 13).

Die auf der Auswertung der (berufs-)biografischen Interviews beruhenden Befunde werden, wiewohl in Einzelfallanalysen gewonnen, nicht in der Form ›ganzer‹ Fälle präsentiert, sondern entlang der drei analytischen Dimensionen: Dispositionen, Positionierungen und Positionen (vgl. hierzu die einleitenden Abschnitte 1.1 und 1.2) je anhand exemplarischer Besonderheiten sich unterscheidender Fälle aufgespannt. Hierfür also wird auf die Aufschlusskraft der Kontrastierung vertraut. Verschiedentlich finden Interviewpassagen und an kürzeren Sequenzen derselben gewonnene Einsichten indes auch Eingang in Kapitel, in denen nicht die interview-

ten Regisseurinnen und Regisseure selbst (und ihre Eigenheiten), sondern einzelne im Feld des Theaters auszumachende Strukturierungsprinzipien im Vordergrund stehen, welche mit dem soziologischen ›Rätsel des Regieberufs‹ in engem Zusammenhang stehen – so beispielsweise ist dies der Fall in Abschnitt 7.1 zu den diversen Typen von Spielstätten und Produktionsorten im Feld des Theaters, in Abschnitt 8.1 zu den Bedingungen des Gastregie-Engagements, unter dem Punkt 8.2.3 zur Logik der ›Projektemacherei‹ in der sogenannten ›freien‹ Theaterszene sowie unter den Punkten 9.1.2 und 9.2.1 zu dem Phänomen der Regienachwuchs-Festivals beziehungsweise der Konsekrationsmacht der Fachzeitschrift *Theater heute*.

Das Datum der Durchführung und Aufzeichnung des Interviews wird jeweils bei der erstmaligen Erwähnung und Zitation eines Interviewees, einer Interviewee angeführt und also nicht jedes Mal erneut angegeben, wenn derselbe Fall erneut zu Wort kommt. Aus ästhetischen Gründen und solchen des Leseflusses wurden die in der Arbeit wiedergegebenen Interviewpassagen leicht bereinigt: Die Bestätigungsemphasen des Interviewers – [I.: Ja], [I.: Mhm] – habe ich weitestgehend eliminiert. Auch verzichte ich in der vorliegenden Buchpublikation darauf, bei Zitaten aus dem Interviewmaterial jeweils die Transkriptseite der entsprechenden Textstelle anzuführen.

Drei weitere formale Hinweise noch zu den Interviewzitaten: In geschwungenen Klammern wird Bemerkenswertes auf der Ebene der Performanz kenntlich gemacht, also zum Beispiel, wenn eine oder ein Interviewee bei der Aussprache eines Satzes {amüsiert} ist. Sind einzelne oder auch mehrere Worte in Kursivschrift gehalten, so will damit gesagt sein, dass an der betreffenden Stelle mit besonderer Betonung – also mit einem gewissen *Nachdruck* – gesprochen wurde. In eckigen Klammern finden sich zuweilen Platzhalter für Ortsangaben, also beispielsweise [*Name der Stadt*]. Dies ist dem Anspruch geschuldet, die Interviewees weitestgehend zu anonymisieren. In einzelnen Fällen, wenn etwa der Name eines spezifischen Ortes besonders erklärungsrelevant ist, ist dies aus inhaltlichen Gründen nicht möglich.

Entwicklungen und Verworrenheiten der Theaterregie

3 Zur Genese des ›idealen Regisseurs‹[1]

»Der bedeutende Regisseur verbrachte viele Stunden täglich im Theater und weitere am Schreibtisch, er hatte immer wieder ausführliche, nicht enden wollende Besprechungen mit seinen Mitarbeitern, er kam unpünktlich zu den Mahlzeiten, ging viel zu selten auf Urlaub, vernachlässigte sträflich sein Familienleben, er fiel vom Fleisch, wurde magen- und nervenkrank, er schlief schlecht und schrie oft aus dem Schlaf. ›Was tust du eigentlich?‹ fragte ihn seine Frau. ›Das kann man nicht sagen!‹ erwiderte er. ›Das kann man nicht sagen? Lächerlich! Alles kann man sagen, wenn man will. Aber du willst eben nicht!‹ Da ermächtigte er sie, als stumme Zeugin seinen Aktivitäten beizuwohnen. Sie saß im Hintergrund einer Loge, wenn er Proben abhielt, sie saß mit am Tisch dabei, wenn er mit seinen Mitarbeitern sprach, sie wurde informiert, womit er sich beschäftigte, wenn er sein Arbeitszimmer aufsuchte. Eine ganze Spielzeit lang blieb ihr nichts von seinem Tun verborgen. Nachdem diese Spielzeit abgelaufen war, richtete ihre beste Freundin an die Frau des Regisseurs die Frage: ›Worin besteht eigentlich die Arbeit des Regisseurs? Was tut dein Mann den ganzen Tag?‹ ›Das kann man nicht sagen!‹ antwortete die Frau des Regisseurs.« (Weigel 1958: 119)

Mit dieser Anekdote zeichnet der Wiener Schriftsteller und Theaterkritiker Hans Weigel (1958) ein Bild des Theaterregisseurs als schaffenswütiger Mann, der sich in unerschöpflicher Anstrengung seiner Sache hingibt, um gleichsam in dieser aufzugehen. Seiner Frau wiederum geht das, was ihr Künstlergatte tut und macht – und hierin soll der Witz liegen –, so ganz und gar nicht auf. Und pocht sie auch anfänglich mit Nachdruck auf Erhellung der Sachlage, so bleibt ihr am Ende nichts anderes, als sich einzugestehen, dass die Unergründlichkeitsbehauptung des Gatten doch eigentlich zutrifft – um eben diese Einsicht noch an die beste Freundin weiterzugeben: Man kann *wirklich* nicht in Worte fassen, worin die Schlaf raubende Arbeit des Regisseurs besteht. Mit der Konstruktion eines spezifischen, wenn auch humoristisch zugespitzten Künstlerbilds geht hier *auch* die Konstruktion eines Manns- und Frauenbilds, ja eines bestimmten Geschlechterverhältnisses insgesamt

1 Eine Kurzfassung dieses Kapitels findet sich in Hänzi (2009).

einher. Während der Regisseur als ein zuweilen ›krankhaft‹ hyperaktiver, die Familie vernachlässigender Mensch dargestellt wird, der außerhalb der Alltagsberufe mit ihren geregelten Mittagsessenszeiten und Urlaubsansprüchen steht, fällt der Frau vorübergehend die Rolle der widerspenstigen Nörglerin zu. Schließlich wirft sie – aus dem Dunkel des Zuschauerraums heraus – auf den Mann »das vergrößerte Bild seiner selbst zurück«, wie Bourdieu (1997: 203) es unter Rückgriff auf Virginia Woolf formuliert, um eine Logik zu beschreiben, der gemäß die soziale Reproduktion und Verfestigung von Männlichkeit auf die heimlich-stille Komplizenschaft des weiblichen Geschlechts angewiesen ist.

Nun fällt Weigels Anekdote ja nicht vom Himmel. Sie knüpft an eine historisch voraussetzungsvolle Konstruktion des Theaterregisseurs an, dessen Beruf selbst dann vollends rätselhaft bleibt, wenn er für ›Außenstehende‹ – und sei's die Gemahlin – transparent gemacht wird. Davon ausgehend, dass wir es hier mit einem männlich-vergeschlechtlichten *beruflichen Ideal* zu tun haben, das sich historisch erst einmal herausbilden und kulturell verfestigen musste, bevor es sich als Interpretationsfolie (auch für Witze) verselbständigen konnte, unternehme ich zunächst den Versuch, die Genese desselben von seinem historisch-sozialen Ursprungskontext her nachzuzeichnen (Kapitel 3). Damit möchte ich dem Umstand Rechnung tragen, dass der ›ideale Regisseur‹ – als eine Form objektivierter Männlichkeit – genauso wenig eine zeitlose Figur ist wie jedes andere kulturelle Deutungsmuster (vgl. Honegger 1978: 30). Wir haben es hier also zunächst nicht mit den in dieser Studie interessierenden zeitgenössischen Regisseurinnen und Regisseuren selbst zu tun als vielmehr mit der Frage nach dem *kulturellen Erbe*, welches in deren beruflichem Handlungsfeld bis in unsere Tage (symbolisch) wirkmächtig ist. Rekonstruiert wird hier jene feldspezifische der Form eines ›beruflichen Ideals‹, wie sie sich im Zuge der Ausdifferenzierung der Theaterregie zu einem distinkten künstlerischen Beruf herausgebildet hat. Kapitel 4 widmet sich sodann dem von verschiedenen Ambivalenzen gekennzeichneten Siegeszug des sogenannten *Regietheaters*. Im anschließenden Kapitel 5 zur ›Frau am Theater‹ wird erörtert, inwieweit die dominant männliche Codiertheit des Regieberufs nicht zuletzt dadurch sich so ungehindert etablieren und beharrlich halten konnte (und immer noch kann), dass parallel zur Konstruktion des wie selbstverständlich männlichen ›idealen Regisseurs‹ sich – was auch als eine Form von Erbe zu sehen ist – eine eigene, *gesonderte* Verhandlung des weiblichen Geschlechts am Theater nachzeichnen lässt. In Kapitel 6 schließlich werden – ausgehend von kursorischen Erörterungen zu gewissen Klassifikationsschwierigkeiten, in die man unweigerlich gerät, will man statistisch deren ›Population‹ erfassen – ein paar Daten zu der zahlenmäßigen Entwicklung der im deutschsprachigen Theaterfeld tätigen Regisseurinnen und Regisseure zusammengetragen und auf sich in ihnen abzeichnende Trends hin beleuchtet.

Mit Blick auf die Genese des ›idealen‹ Regisseurs bietet es sich an, auf zwei Zeiträume zu fokussieren, die ebenso sehr bezüglich der Entwicklung des Regiebe-

rufs wie auch in geschlechtertheoretischer Hinsicht eine je sensible Phase darstellen: die beiden Wenden vom 18. zum 19. sowie vom 19. zum 20. Jahrhundert. Zwar setzen Texte zur Geschichte der Regie[2] zumeist mit einigen Betrachtungen zum Theater im Mittelalter (teils auch in der Antike) an, um die Vor-Vorläufer des Theaterregisseurs zu identifizieren, und es ist gewiss fraglich, ob nicht auch deren Charakterisierungen und symbolische Bedeutung hier Berücksichtigung finden müssten: In den meisten Darstellungen wird als ein solcher zuallererst der *mittelalterliche Mönch* genannt, der die Aufgabe hatte, Mysterien-, Oster- und Weihnachtsspiele einzustudieren, dann der *Spruchdichter* im 16. Jahrhundert, in dessen Stücken sich teils so etwas wie Regieanweisungen finden, oder auch der sogenannte *Präzeptor*, der an Gymnasien und Klosterschulen die Aufführung von Stücken begleitet. Im 17. Jahrhundert wiederum, der Zeit der Jesuitenkomödie, ist es der *Choragus*, der – konfrontiert mit reich kostümierten, aber noch keineswegs ›professionellen‹ Schauspielern und recht pompöser Bühnendekoration – erstmals eine Art Generalprobe durchführt. Im selben Zeitraum markieren die italienischen Truppen der *Commedia dell'arte* – dicht gefolgt von den englischen Komödianten – den Beginn der Wanderbühnen im deutschsprachigen Raum, wobei gleichzeitig auch erste feststehende, in Ränge und Logen unterteilte Theater gebaut werden. Im 18. Jahrhundert lassen sich mehr und mehr Schauspieler an festen Schaubühnen nieder (womit teils die Vergabe des Bürgerrechts verbunden ist) – oder aber die nun zahlreicher errichteten Häuser werden (sei es als Privattheater, sei es als städtische Einrichtungen) an von mehr oder weniger ›regisseurialen‹ *Prinzipalen* geleitete Schauspieltruppen verpachtet. Entzieht sich schon die Frage nach den geschichtlichen Vorboten des Theaterregisseurs einer simplen, irgendwie unilinearen Erklärung, so erstaunt es wenig, dass auch die Beantwortung jener nach dem Eintritt des *Berufs*regisseurs in die Welt des Theaters divergierende Positionen kennt: Während etwa Winds (1925) in Goethe den ersten »Regisseur in unserem Sinne« (ebd.: 65) erblickt, setzt sich für Hiß (2005: 123) ein solcher erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts allmählich durch. Legband (1947: 46) wiederum sieht die Geburts-

2 Ich stütze mich in diesem Kapitel auf die Entstehung und Entwicklung des *Regieberufs* im deutschsprachigen Raum betreffende Literatur – etwa Alberty (1912), Winds (1925), Legband (1947), Bergman (1966), Melchinger (1966), Hiß (2005), Garaventa (2006) u.a.m. –, die sich vornehmlich mit dem Theater in Deutschland sowie, dabei recht exklusiv Wien fokussierend, demjenigen Österreichs beschäftigt. Die Schweiz findet in solchen Schriften kaum Erwähnung, es sei denn in Form vereinzelter Rekurse auf Jean-Jacques Rousseau oder im Zusammenhang mit den theatertheoretischen Beiträgen des 1862 in Genf geborenen Theatertheoretikers und Bühnenbildners Adolphe Appia (dessen Vater übrigens, der Chirurg und Militärmediziner Louis Appia, 1863 Mitglied des von Henry Dunant gegründeten ›Komitees der Fünf‹ wird, aus dem später das Internationale Komitee vom Roten Kreuz hervorgeht).

stunde des Regisseurs an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Garaventa (2006) zufolge schließlich bahnt sich das »Zeitalter des Regietheaters« (ebd.: 140) erst im frühen 20. Jahrhundert an. Die Uneinigkeit der Theaterhistoriografie in dieser Frage mag – nebst dem Umstand, dass je unterschiedliche Kriterien angelegt werden – in den Diskontinuitäten begründet sein, mit denen sich die Genese des Regieberufs vollzieht. Soziologisch gesehen jedenfalls scheint mir entscheidend, dass erstmals im frühen 19. Jahrhundert der Name des Regisseurs auf Theaterzetteln auftaucht (vgl. Bergman 1966: 70). Damit wird die Regie zur distinkten Praxis einer konkreten, als nennenswert erachteten Person. Das ist ein guter Grund, hier etwas abzukürzen. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts nämlich kündigt sich – vor dem Hintergrund der im Folgenden nachgezeichneten Konstellation – die Ausdifferenzierung der Theaterregie zu einem *eigenständigen* Beruf an.

3.1 VON DER ORDNUNGSINSTANZ ZUM CHARISMATISCHEN FÜHRER

Wie Primavesi (2008) zeigt, ist das Theater um 1800 »geprägt vom Zwiespalt zwischen einer höfischen Kultur, in deren traditionellem Rahmen es zumeist noch statt[findet], und einer Bürgerkultur, die sich gegen die repräsentativen Formen höfischer Öffentlichkeit zu entfalten beg[innt]« (ebd.: 15).[3] In diese von einer gewissen Labilität der bürgerlichen Intelligenz gekennzeichneten Epoche (vgl. Honegger 1989: 144) fällt die Geburt des wie selbstverständlich *männlichen* Regisseurs: Als seine Hebammen stehen die Zeitgeistanalytiker der Jahrhundertwende bereit, die den unvermeidbaren Niedergang der höfischen Zivilisation auf deren zunehmend weibliche Bestimmtheit zurückführen; das Licht der Welt, das der Regisseur erblicken wird, ist vom Anspruch auf eine Neugestaltung der Kultur als reine ›Männerkultur‹ durchflutet. Schon im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts hatte sich, wie Karin Hausen (1976) unter Rückgriff auf Marianne Weber schreibt, eine spezifische Vorstellung geschlechtlicher Charakterschemata etabliert und verfestigt, in der die Frau als das Geschlechtswesen, der Mann hingegen als der zur Kulturarbeit Bestimmte definiert und seine Physis und Psyche nach dem Kulturzweck bestimmt wird (vgl. ebd.: 167). Gleichzeitig war – bezogen auf Deutschland – auch die Forderung nach einem Nationaltheater immer lauter geworden, an dessen Spitze es – wie etwa der Hamburger Literat Löwen 1766 vorschlägt – als leitenden Regisseur einen »Mann [zu] wählen« gelte, dem, »begabt mit einer feinen Kenntnis

3 Der Begriff der *Kultur* wiederum ist ein Produkt des späten 18. Jahrhunderts; hergestellt von den neuen Wissenschaften vom Menschen, ist er für die Selbstverständigung des zwar gebildeten, indes noch wenig gefestigten Bürgertums von zentraler Bedeutung (vgl. Honegger 1989: 143).

der schönen Künste und Wissenschaften […] die ganze Polizei des Theaters« (zit. n. Legband 1947: 17) zu übertragen sei.[4] Dass hier nach einem Mann gerufen wird, der allem voran eine ›polizeiliche‹ Aufgabe zu erfüllen hat, verweist auf die fürs ausgehende 18. Jahrhundert gängige Codierung des Regisseurs als disziplinierende »Ordnungsinstanz« (vgl. Melchinger 1966: 331). Jetzt, da die Schauspieler allmählich sesshaft werden, besteht die Möglichkeit, sie zu kontrollieren: Dem Regisseur obliegt es, »ihrer Selbstherrlichkeit Schranken zu setzen« (ebd.). Mit Primavesi (2008) kann der Theaterbetrieb um 1800 insgesamt als eine Form der »kollektive[n] Disziplinierung« (ebd.: 357) betrachtet werden. Nicht nur gilt es den Schauspielerstand zu bändigen und ihm die Launenhaftigkeit des Stegreifspiels auszutreiben – auch sind Aufführungen so zu gestalten, dass ihnen das ans affektgedämpfte Stillsitzen im Theater noch wenig gewöhnte bürgerliche Publikum einigermaßen konzentriert folgen kann.

Als Pioniere der Zeit gelten Lessing, der am Hamburger Nationaltheater eine dramaturgische Funktion innehat und 1767 seine an die aristotelische Poetik anknüpfende ›Hamburgische Dramaturgie‹ verfasst, womit der »dem ganzen deutschen Theater das Gewissen geschärft« (Legband 1947: 17) habe, und Goethe, der 1796 die Leitung des Weimarer Hoftheaters übernimmt, um daselbst unermüdliche Arbeit am »gepflegten Wort« (ebd.: 28) zu leisten. In Bezug auf die Entwicklung der Theaterregie unterstreicht Legband insbesondere Goethes Einfluss hinsichtlich der Korrektheit der Stellungswechsel von Schauspielenden sowie auf die gewissenhafte Durchführung von *Leseproben*. So pflegte Goethe im Rahmen letzterer offenbar »mit dem Schlüssel den rhythmischen Takt auf die Tischplatte zu klopfen oder eine Dame, die es schwer begreifen wollte, liebenswürdig am Arm zu fassen und mit dem Ellbogen regelmäßig den richtigen Takt zu ihren jambischen Versen anzugeben« (ebd.: 27). Weniger liebenswürdig, ja fast etwas ruppig erscheint Goethe demgegenüber in Winds' Schilderung derselben Situation: »Goethe soll oft wie ein Kappellmeister den Taktstock geschwungen, einmal sogar [...] den Arm einer Schauspielerin ergriffen und taktartig auf- und niedergezogen haben, um ihr den Rhythmus beizubringen« (Winds 1925: 66). Neben der Unermüdlichkeit der Anstrengung – die auch den Regisseur in der eingangs angeführten Anekdote von

4 Anno 1767 wird in Hamburg mit Unterstützung eines Konsortiums von zwölf Kaufleuten das erste so bezeichnete Nationaltheater gegründet, welches indes – aufgrund des mangelnden Selbstverständnisses des Bürgertums als Kultur tragende Schicht – bald scheitern sollte (siehe Garaventa 2006: 127). Der Kulturhistoriker Manfred Osten spricht von Hamburg als dem Ort, »wo das deutsche Nationaltheater Lessings die Bühne eroberte« (siehe Kaiser et al. 2010: 24) – und dies »mit massiver finanzieller Unterstützung des Bürgertums« (ebd.). So gesehen und vor dem Hintergrund der Geschichte des deutschen Theaters insgesamt sei doch das Theater ursprünglich »eigentlich ein Sonderinteressenfall mit Hegemonialansprüchen des finanzkräftigen Bildungsbürgertums« gewesen (ebd.).

Weigel kennzeichnet – ist es das Merkmal der Autorität verströmenden Persönlichkeit, das als für den sich entwickelnden Regieberuf maßgebend erklärt wird: So habe Goethe in Weimar mit der »zwingenden Autorität seiner hohen Persönlichkeit« gewaltet (Legband 1947: 27), ja die »Macht seiner Autorität allein« sei es gewesen, die ihm gegenüber »eine unweigerliche Gefolgschaft verlangte« (Winds 1925: 66).[5] Das Ideal des Regisseurs als singuläre autoritäre Persönlichkeit wird mitunter auch *ex negativo* definiert. Welche Folgen es hatte, wenn »keine starke Hand am Steuer saß« (ebd.: 74), zeigte sich, so stellt Winds andernorts fest, gleichermaßen im Mannheimer Nationaltheater der 1780er Jahre unter Dalberg wie im 1776 von Kaiser Joseph II. zum ›Teutschen Nationaltheater‹ erklärten Wiener Burgtheater: An beiden Häusern herrschte eine von regelmäßig (teils wöchentlich) wechselnden Ausschüssen bestimmte Kollektivregie, die keine »Regisseure von besonderer Prägung« (ebd.) hervorzubringen vermocht habe. Manch einer, so Winds, der »zu diesem Amt berufen wurde, besaß keine Eignung dafür« (ebd.), und so habe sich das »Geschlecht der Pst!-Pst!-Regisseure« herausgebildet, deren »Hauptziel dahin gerichtet war, Ruhe hinter den Kulissen zu schaffen« (ebd.).

An der Unterscheidung von solchen Regisseuren, die als bloße Ordnungshüter im Theaterbetrieb fungierten, und solchen, die von besonderer ›Prägung‹ waren, zeichnet sich ab, dass um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert das, was unter Regiearbeit verstanden wird, sich allmählich zur Sache des männlichen ›Originalgenies‹ (vgl. Honegger 1989: 145) wandeln wird. Für den Entstehungskontext des Regieberufs um 1800 ist dabei kennzeichnend, dass die Entwicklung der Bühnenkunst insgesamt als eine internationale Konkurrenzsituation beschrieben wird. Verschiedentlich wird, wenn es um den Ruhm und Status des deutschen Theaters geht, auf dessen im Vergleich mit Frankreich oder England defizitären Entwicklungsstand hingewiesen. So konstatiert etwa Winds (1925), dass im Unterschied zum deutschen Theater des 18. Jahrhunderts das französische bereits im 17. Jahrhundert »mit Molière [...] eine hohe Stufe erstiegen« (ebd.: 58) habe – und Legband (1947) zufolge fehlte es in Deutschland bis zu Lessings Tagen an »führenden Dramatikern« (ebd.: 13) wie Molière oder Shakespeare.[6] Die bereits erwähnte, in den

5 In der Regiegeschichtsschreibung wird dieses Regisseur-Ideal auch an weiteren beispielhaften Männern festgemacht. So habe etwa auch das, was Friedrich Ludwig Schröder – ab 1771 Theaterdirektor in Hamburg – als »autokratischer Führer seiner Truppe« (Legband 1947: 20) in Bezug auf sprachliche Sauberkeit und die Unterbindung von Disziplinlosigkeit auf der Bühne geleistet habe, stets »den Stempel einer willensstarken Persönlichkeit« getragen (ebd.).

6 Im Auftreten Molières sieht Winds (1925) einen »Markpfeiler in der Geschichte des Theaters« (ebd.: 58). Auch die Schriften Denis Diderots (1713-1784) seien im theatertheoretisch rückständigen deutschen Sprachraum des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit einiger Leidenschaft gelesen worden. So rühmt etwa Hans Oberländer in seinem »klugen

1760er Jahren aufkeimende Forderung nach Nationaltheatern ist also nicht nur als bürgerlicher Aufruf zur nationalen Einheit zu sehen, die der Unüberschaubarkeit fürstlicher Theaterspielstätten entgegengesetzt werden sollte, sie enthält auch ein Moment der Behauptung des deutschen Theaters insbesondere gegenüber demjenigen Frankreichs. Gepaart ist dieses männlich-bürgerlich-nationale Programm – *last but not least* – mit einer Ausschlussbewegung gegenüber dem weiblichen Geschlecht: Hatten Frauen im 17. und 18. Jahrhundert noch entscheidend zur Theaterentwicklung beigetragen – als prominenteste Theaterprinzipalin des 18. Jahrhunderts gilt Caroline Neuber (1697-1760)[7] –, so sind sie an den um 1800 neu entstehenden, nunmehr tatsächlich ›Nationaltheater‹ genannten (indes nach wie vor von Fürsten erbauten) Hoftheatern als Leiterinnen explizit nicht zugelassen (vgl. Garaventa 2006: 127). Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert gilt Kulturgestaltung als reine Männerangelegenheit – und dies im Kontext allgemein verbreiteter Vorbehalte gegenüber gemischtgeschlechtlicher Geselligkeit. Zahlreiche Männerclubs und Geheimbünde entstehen, in denen ein homosoziales Refugium vor den ständigen Verwirrungen männlichen Begehrens gesucht wird. Conrad Ekhof, Friedrich Ludwig Schröder und August Wilhelm Iffland etwa, die zu den auch für die Entwicklung der Regiekunst einflussreichsten deutschen Schauspielern des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts gezählt werden, gehörten den in Logen organisierten Freimaurern an.

Dies der Boden, auf dem sich der Regisseur bis Mitte des 19. Jahrhunderts als ein distinkter, für das Reüssieren der Aufführung verantwortlich zeichnender Mann

---

Buch über die geistige Entwicklung des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert« (vgl. Legband 1947: 16) nicht zuletzt Diderots Regieprinzipien, welche die Konzentration der Handlung und das Zusammenführen der Schauspieler betreffen.

7 Winds (1925: 61) spricht von der ›Neuberin‹ als jener mutigen Frau, der das »unsterbliche Verdienst« zukomme, das deutsche Theater gereinigt und den ›Hanswurst‹ von der Bühne verbannt zu haben. In fast bemitleidendem Duktus stellt er allerdings fest, Caroline Neuber habe als »Prinzipalin, Darstellerin, Verfasserin der damals üblichen Prologe und Abschiedsreden« alle Hände dermaßen voll zu tun gehabt, dass für eine »planmäßig zu führende Regie« kaum Zeit geblieben sei (ebd.). Eine Monografie zu einem herausragenden *männlichen* Theaterprinzipal, dessen »Erscheinung« in der Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts »einmalig« gewesen sein soll, legt Eichhorn (1965: 132) vor. In seiner Schrift über Konrad Ernst Ackermann (ca. 1712-1771) streicht Eichhorn das »Vorbereiten von Aufführungen« (ebd.: 113) als Hauptaufgabe des Prinzipals hervor – womit indes nicht etwa die Probenarbeiten gemeint sind, sondern die Bemühungen um Akzeptanz der Schauspielkunst vor Ort: »Immer reiste er seiner Truppe voraus« (ebd.), so schreibt Eichhorn, »um den Boden zu lockern, Hindernisse zu beseitigen oder Bedenken zu zerstreuen« (ebd.). Ackermann wird als eine Person dargestellt, die ihrer Theatergruppe »nicht nur den Namen, sondern das Gesicht« (ebd.: 114) gegeben habe.

durchgesetzt haben wird. Die Vorstellung, dass eine Inszenierung[8] letztlich nur das Werk *eines* Mannes, nämlich des Regisseurs sein könne, geht dabei einher mit der beginnenden Emanzipation der Regie von der Dichtkunst.[9] So soll etwa von Carl Leberecht Immermann, der in den 1830er Jahren das Düsseldorfer Stadttheater leitet und über eine »ausgesprochene Regiebegabung« (Winds 1925: 78) verfügt habe, der folgende Satz stammen: »Des Dichters Werk entspringt aus einem Haupt, deshalb kann die Reproduktion desselben auch nur aus einem Haupt hervorgehen.« (Zit. n. ebd.)

Mit der hier anklingenden Forderung, die In-Szene-Setzung eines Stücks durch den Regisseur sei als dessen individuelle ›geistige‹ Leistung anzuerkennen, kommt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch die Vorstellung auf, dass man sich als Regisseur besonders gut ›einen Namen machen‹ kann, wenn man etwas noch nie Dagewesenes auf die Bühne bringt: Der Neuigkeitscharakter einer Aufführung wird fürderhin als Erfolgswährung begriffen. Winds (1925) zitiert aus einem Brief Immermanns, adressiert an einen ab 1829 in Düsseldorf tätigen Juristen und Dichter namens Üchtritz:

> »Ich habe meinen Schauspielern die Sache mitgeteilt; sie [...] brennen vor Begierde, etwas nie Erhörtes zu produzieren. Es würde mich unendlich amüsieren, wenn ich durch diese Malice eigentlich erst der recht populäre Mann und theatralische Held des hiesigen Ortes würde.« (Zit. n. ebd.: 80)

Hier wird erstens deutlich, dass der Erfolg des Regisseurs als an den konkreten Ort seines Schaffens gebunden gilt, und zweitens, dass als dessen Voraussetzung die unbedingte, ja ›brennende‹ Gefolgschaft der Schauspieler erkannt wird. Allmählich mausert sich der Regisseur zur charismatischen Figur. Über Heinrich Laube etwa, der 1849 zum künstlerischen Leiter des Wiener Burgtheaters ernannt wird, erfahren wir, dass »wie bei allen großen Regisseuren [...] seine Macht in einer Suggestionskraft [ruhte], die den eigenen Willen auf den des anderen überträgt« (Winds 1925: 82). Und Eduard Devrient, der 1852 die Leitung des Hoftheaters in Karlsruhe über-

---

8 Aus Frankreich kommend, wo man ab etwa 1820 von der *mise en scène* spricht, wenn von der Arbeit des Regisseurs die Rede ist (vgl. Pruner 2000: 117), beginnt sich der Begriff der ›Inszenierung‹ im deutschen Sprachraum zur Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich einzubürgern, in jener Zeit also, da sich – wie Früchtl und Zimmermann (2001) schreiben – auch der »Aufstieg des Regisseurs vom Arrangeur zum Künstler« (ebd.: 9f.) abzeichnet.

9 Als primärer Urheber der Theateraufführung gilt im 19. Jahrhundert vornehmlich der Dichter. In der Inszenierung durch den Regisseur wird eine »Darstellung ästhetischer Ideen durch Bilder« (vgl. von Akáts 1841: 4ff.) gesehen, die indes nicht als eigene Schöpfung aufgefasst wird.

nimmt, wird vom Theaterhistoriker Eugen Kilian charakterisiert als »Herrennatur, hart und rücksichtslos bis zur Schroffheit, wenn es galt, das durchzusetzen, was ihm zur Erreichung seiner künstlerischen Ideale notwendig schien« (zit. n. ebd.: 81): Ihm, dem charismatischen Kopf, sei es gelungen, »seinen Schauspielkörper zu einem Ganzen zu verschmelzen« (ebd.). Als vorbildlich in dieser die Schauspielerführung betreffenden Hinsicht gilt der Geschichtsschreibung Georg II. – der sogenannte ›Theaterherzog‹ –, der 1870 das Hoftheater Meiningen übernimmt und dieses als Intendant, Regisseur und Bühnenbildner in Personalunion leitet (vgl. Garaventa 2006: 133ff.). Ihm wird die Erfindung des Theaterensembles zugeschrieben – ein Ensemble, das er mit der »Macht seines Souveräns« (Melchinger 1966: 331) zu führen gewusst habe. Im Theater der Meininger, deren Londoner Gastspiel von 1881 ihnen Weltruhm bringt, kündet sich – so Garaventa (2006: 134) – die in den 1880er Jahren in ganz Europa einsetzende Kunsttheaterbewegung an. So schreibt auch Winds (1925), die Aufführungen des Meininger Theaterherzogs hätten »sonstigen Regisseuren« geradezu »den Schlaf aus den Augen« getrieben (ebd.: 88).[10]

3.2 UM 1900: DYNAMISIERUNG DER ERNSTEN SPIELE

Die zweite ›heiße Phase‹ der Genese des Theaterregisseurs um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gleicht jener von 1800 insoweit, als auch sie von einem gewissen Unbehagen in der Kultur geprägt ist, einer Kultur allerdings, die nun – im Unterschied zur dazumal diagnostizierten Zerfallstendenz der höfischen Zivilisation aufgrund ihrer gesteigert weiblichen Besetzung – als eine strikt *männliche* gilt (vgl. Honegger 1989: 149). Jetzt nährt und schärft sich das Unbehagen an der Arbeitsteilung und Verdinglichung, an den seelenfeindlichen Implikationen der kapitalistischen Warenwirtschaft und am Durchbruch der Maschine: Die Krise der Kultur

10 Dresen (1995) erblickt in Georg II. von Meiningen den ersten Regisseur überhaupt, habe der »Regent« (ebd.: 67) es doch geschafft, »widerstrebende Schauspielstars zu einer einheitlichen – heute würde man sagen: zu einer Ensembleleistung« (ebd.) zu führen. Nicht selten stößt man, wo es um Georg II. geht, auf einen quasi-militärischen Sprachduktus: Legband (1947) etwa will in dessen Schaffensphase jenen Wendepunkt in der Geschichte sehen, da sich an deutschen Theatern allmählich die Einsicht durchsetzte, möglichst »verantwortungsvolle Regisseure an die Front zu schicken« (ebd.) – um abermals die vorbildliche, ja »heilsame Autorität des herzoglichen Regisseurs« (ebd.: 44) zu unterstreichen. Eine Schrift über »Die Meininger, ihre Gastspiele und deren Bedeutung für das deutsche Theater« legt Hans Herrig (1879) schon zu Lebzeiten Georgs II. vor. In »tiefster Unterthänigkeit« wird das Buch vom Verleger »Seiner Hoheit dem Herzog Georg zu Sachsen-Meiningen, dem hohen Beschützer deutscher Kunst und Wissenschaft« gewidmet (ebd.: 3).

wird als Krise der männlichen Zivilisation aufgefasst. Auch im Feld des Theaters, wo der Regisseur zur bedeutenden Figur geworden und – im Rahmen der im ausgehenden 19. Jahrhundert einsetzenden, internationalen Kunsttheaterbewegung – zu einer Art Protestführer avanciert ist, zeichnet sich dieser Reflex ab: Gegen althergebrachte Theaterformen sich richtend, gründet André Antoine in Paris 1887 sein *Théâtre Libre*, unter Beteiligung von Otto Brahm wird 1889 die Berliner Freie Bühne ins Leben gerufen, in London entsteht 1891 die *Independent Theatre Society* und Konstantin Stanislawski eröffnet 1898 das Moskauer Künstlertheater (vgl. Garaventa 2006: 135).[11]

Dass André Antoine – womit er sich über beide Ohren verschuldet haben soll – 1887 das *Théâtre Libre* gründet, stellt Pierre Bourdieu in den Zusammenhang mit den Bemühungen der naturalistischen Literaten dieser Zeit (und dabei insbesondere Zolas), ihr akquiriertes symbolisches Kapital auf das Theater zu übertragen. Gerade André Antoine habe, so Bourdieu (1999), die »Problematik der Inszenierung« als solche entwickelt und seine Inszenierungen als »*künstlerische Konzeptionen*« (ebd.: 196) postuliert. Damit versetzte er »das ganze Spiel, das heißt die Geschichte der Inszenierung, in Bewegung« (ebd.). Auf einmal habe Antoine – was die Gestaltung des Bühnenraums und des Lichts etc., Fragen der Nüchternheit versus Theatralität in der Spielweise und der Interaktion von Schauspielenden und Zuschauenden usf. angeht – den »endlichen *Raum der Wahlmöglichkeiten*« zum Vorschein gebracht, das heißt »das Universum [...] der relevanten Probleme, zu denen jeder Regisseur, *der dieses Namens würdig ist*, Stellung beziehen muss, ob er will oder nicht, und in Bezug auf die die diversen Regisseure gegenseitig Front beziehen werden« (ebd.). Am deutlichsten bestätige sich Antoines Einfluss auf das Feld darin, so argumentiert Bourdieu weiter, dass dessen »Gegner vom *Théâtre de l'Œuvre* jeder seiner Positionen eine ihr antagonistische entgegensetzten« (ebd.: 197).[12]

---

11 Zur Entwicklung der ›modernen‹ Regie *d'André Antoine à Bertolt Brecht* siehe die Schrift von Dhomme (1959), welche zeitlich mit dem Beginn der bis heute anhaltenden Produktion einer Vielzahl von Publikationen zum Theater Bertolt Brechts zusammenfällt, über welche dessen Status als eines der »geltenden Vorbilder« (Bourdieu 1999: 329) im Feld des Theaters konstruiert wird (vgl. hierzu Kapitel 10 zu den *papierenen Ruhmeshallen* der Regie).

12 Auf den von ihm als *Sub*feld des literarischen Felds konzipierten Bereich des Theaters bezogen, stellt Bourdieu vor diesem Hintergrund (für die Zeit zwischen Anfang des 19. Jahrhunderts und den 1880er Jahren) einen *Ausdifferenzierungsprozess* fest: In jeder Gattung – er nennt: Symbolismus und Naturalismus – bildet sich ein stärker autonomer, sozusagen avantgardistischer Sektor heraus. Im Sinne zweier antagonistischer Pole spaltet sich das Theaterfeld – gleichsam über Gattungsgrenzen hinweg – »in einen experimentellen und einen kommerziellen Sektor« (ebd.). Indem nun Bourdieu konstatiert, dass dieser *Gegensatz* – er macht ihn fest am Unterschied des »Regietheaters« (ebd.), welches zum

Melchinger (1966) wiederum bezeichnet das Theater von Stanislawski, der in dieser Zeit sein System der psychologisch-realistischen Schauspielkunst entwickelt, als Paradebeispiel für bis dahin »ungeahnte Möglichkeiten der Regie« (ebd.: 334). Der »geniale Regisseur« versucht jetzt mit allen Mitteln, szenische Effekte »mit den äußeren und inneren Vorgängen der handelnden Personen« (ebd.) in Einklang zu bringen. Regie wird damit zu einer Frage der richtigen ›Methode‹, der Art und Weise der individuellen Rollengestaltung und damit des gelingenden Arbeitsbündnisses zwischen Regisseur und seinen Schauspielenden. Dresen (1995) zufolge verwirklichte der »Theaterreformator und Schauspiellehrer« (ebd.: 67) Stanislawski sich selbst als *Regisseur* letztlich »ausschließlich in seinen Schauspielern« (ebd.): In seinem eigenen Beruf habe er sich erst dann bestätigt gefühlt, »wenn die Schauspieler gut waren« (ebd.).

Insgesamt obliegt es im späten 19. Jahrhundert dem Regisseur, für eine der Wahrheitsfindung dienliche Interaktionsform zwischen Schauspielern und Publikum zu sorgen, etwa indem auf einer möglichst ›natürlich‹ klingenden Sprache insistiert wird. Die Bühne soll der zeitgenössisch-naturalistischen Dramatik zum Durchbruch verhelfen, wobei die aufklärerische Forderung der *imitatio naturae* als oberste Maxime gilt (vgl. Garaventa 2006: 136).

Ist die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert von einer ständigen »Umwertung der Werte« (Honegger 1989: 150) geprägt, so manifestiert sich diese im Feld des Theaters darin, dass sich bald schon eine frische Generation von Theaterreformern ans Werk macht: Wider den naturalistischen Ansatz der 1890er Jahre, der nunmehr als Teil der bürgerlichen Kultur verstanden wird, rufen die neuen Avantgardisten – hier werden immer wieder Edward Gordon Craig, Wsewolod Meyerhold, Jacques Copeau und Alexander Tairov genannt – die endgültige Emanzipation der Regiekunst von der Dramatik aus. Der 1913 in Berlin abgehaltene erste ›Regiekongress‹ mit rund 400 Teilnehmenden gilt als Beweis dafür, dass »nach anderthalb Jahrhunderten unermüdlicher Pionierarbeit die Bedeutung des Regisseurs überall sich durchsetzte« (Legband 1947: 47f.).[13] Als eigentlicher Schöpfer des Bühnenwerks

»Pol der reinen Produktion« (ebd.: 198) tendiere, gegenüber dem »Boulevardtheater« (ebd.), das am »Pol der den Erwartungen des breiten Publikums unterworfenen Massenproduktion« (ebd.) zu verorten sei – in der Folge an strukturierender Kraft gewinne, beschreibt er implizit ein Symptom (oder aber: eine Voraussetzung) der sich anbahnenden Autonomisierung der Theaterregie als eine eigene künstlerische Domäne.

13 Anfang des 20. Jahrhunderts findet die Figur des Regisseurs zuweilen Eingang in die Prosaliteratur. So beschreibt etwa Robert Walser anno 1908 den Brand eines Gebäudes in Berlin (wo er sich in diesen Jahren recht oft aufhält), nicht ohne sich der Theatermetapher zu bedienen: »Es ist bei dem allen etwas Gewöhnliches und zugleich Unbegreifliches. Plötzlich steht alles still wie vor einem Märchen. Was man jetzt sieht, gleicht dem Bombeneffekt eines rührigen Theaterregisseurs. Ein dichter, scheinbar unaufhörlicher Sprüh-

soll fortan der Regisseur gelten. In die bewegte Zeit des frühen 20. Jahrhunderts fällt das expressionistische Theater[14] – und damit: die Erfindung der expressionistischen Idee – genauso wie das um 1920 aufkommende proletarische Theater eines Erwin Piscator[15] und das provokativ an bürgerlichen Schauplätzen stattfindende Theater der Dadaisten. Mit Blick auf diese Epoche sei es »kein Wunder« (ebd.: 48), so schreibt Legband weiter, dass neben den »chaotischen sozialen und politischen Kämpfen um das Theater auch künstlerisch alle kaum geschlossenen Bande wieder gesprengt wurden« (ebd.). Mit Blick auf die Regisseure im Gefolge Piscators konstatiert er: Sie »entfesselten das schon entfesselte Theater, übertyrannten die russischen Theatertyrannen oder sie liefen ihnen nach mit dem sich selbst verliehenen Recht der Stückeschändung, der politischen Umarbeitung zu aktuellen Tageszwecken« (ebd.: 49). Melchinger (1966) seinerseits argumentiert, dass es spätestens seit dem »Ausklingen des expressionistischen Theaters« (ebd.: 338) nicht mehr möglich sei, die Regiegeschichte nach irgendwelchen ›Schulen‹ einzuteilen. Ab diesem Zeitpunkt sei der Regisseur nicht mehr »stilistisch fixiert« – Regie werde zur »geistigen und formalen Entscheidung des Einzelnen« (ebd.). Als Gemeinsamkeit der Avantgardisten des frühen 20. Jahrhunderts stellt er gleichzeitig heraus, dass ihnen »nicht mehr nur Protest, sondern aktiver Kampf gegen das naturalistische Theater« (ebd.: 336) eigen gewesen sei: ein Kampf, in welchem Regisseure vor »Krassheiten und grotesken Schockwirkungen« (ebd.) nicht zurückgeschreckt hätten. Die *Kampfmetapher* ist für die Codierung des Regisseurs ab 1900 kennzeichnend. So findet sich etwa ein Text aus dem beginnenden 20. Jahrhundert, in dem ein quasi-omnipotenter ›Kampfregisseur‹ geradezu heiß herbei beschworen wird, wobei der brennende Ruf nach künstlerischer Führerschaft mitunter sich an jener die Entwicklung des *deutschen* Theaters betreffenden Defizitdiagnose entzündet, die auch als die Situation im 18. Jahrhundert kennzeichnend ausgemacht werden konnte. Anno 1908 will ein gewisser Hanns Hannsen die deutschen Theaterkünstler »auf das

---

regen von kleinen, leichten Glutstücken fliegt aus der dunklen Luft in die menschenerfüllte Straße hinunter und besät den Erdboden mit glühendem Schnee. In diesem Moment rollt der Stadtbahnzug vorüber; auch er wird von diesem sonderbaren Schnee über und über bedeckt. Menschen stehen da, die unvorsichtigerweise in die rotbetupfte Höhe schauen, ohne zu bedenken, dass ihnen ein glühender, siedend heißer Schneeflocken ins Auge fallen kann. Einem Herrn, der mit der Elektrischen vorbeifährt, wird der Mantel angebrannt.« (Walser 2006 [1908]: 95f.)

14 Mit seinen abstrakten Bühnenbildern, neuartigen Darstellungsformen und unüblichen Sprechweisen zielte das expressionistische Theater der 1920er Jahre darauf ab, »den vormals herrschenden realistischen Illusionismus auf[zu]brechen« (Grunert 2002: 31).

15 Grunert (2002) zufolge nutzte Erwin Piscator das Theater »als politisches Kampfmittel des Proletariats und ordnete die Integrität der dargestellten Stücke diesem Ziel unter« (ebd.: 31).

aufmerksam machen [...], was unsrer germanischen Kunst nottut, um sie auch hier zum Sieger zu machen« (ebd.: 12). Wirkliche Dichter, so schreibt er weiter, seien zwar vorhanden, und gute Schauspieler auch. Was aber fehle, sei »der ideale *Regisseur*« (ebd.). Dieser nämlich sei es, mit dem »alles steht und fällt. Ein Mann, der selbst Tote zu machtvollem Leben weckt« (ebd.: 13). In Anlehnung an Glawion et al. (2007) lässt sich die Argumentationslogik Hannsens dahingehend charakterisieren, dass hier angesichts einer ›germanischen Kunst im Notstand‹ eine Heil bringende Erlöserfigur angerufen wird, über welche sich eine spezifische Vorstellung regisseurialer Männlichkeit »diskursiv herstellt und als utopisches Zeichen in die symbolische Ordnung einschreibt« (ebd.: 14).

Die Dynamik der ernsten Spiele des Wettbewerbs, die für die Konstruktion des männlichen Regisseurs von eminenter Bedeutung sind, verstärkt sich um die Wende zum 20. Jahrhundert in mehrfacher Hinsicht: Deutlich an Virulenz gewinnt die Frage nach der kulturellen Erneuerungs- und Prägekraft des Regisseurs. Quasirevolutionäre, eine Zäsur mit dem Bisherigen markierende Innovationen finden sich etwa im Bereich der Bühnengestaltung: Während – so schreibt Winds (1925) – bis zum Ende des 19. Jahrhunderts an den Theatern »unumschränkt die Illusionsbühne, genauer die Kulissen- und Soffittenbühne« (ebd.: 94) vorherrschte, habe sich der »entscheidende Bruch« (ebd.) mit dieser in München vollzogen, als »1889 Savits [...] im Verein mit Lautenschläger die ›Shakespeare-Bühne‹ errichtete« (ebd.: 95).[16] Auch wird die Frage entscheidend, mit welcher Nachhaltigkeit ein Regisseur eine spezifische Theaterform zu beeinflussen vermochte. Dies zum Beispiel hinsichtlich seines Vermögens, den Schauspielerstand in besonderer Art und Weise zu prägen: So befruchtete etwa – wie Legband (1947) festhält – der 1871 in Österreich geborene Max Reinhardt mit seiner »starken Persönlichkeit« ganze »Generationen von Schauspielern« (ebd.: 46).[17] Die Arbeit des Regisseurs mit seinen Schauspielenden hat dabei – was für seine verstärkte Charismatisierung im frühen 20. Jahrhundert zentral ist – einen betont außeralltäglichen Charakter. Die Rede ist dann etwa vom »schöne[n] Kampf zwischen Regisseur und Schauspieler«, der sich »fern aller Welt in schöpferischen Proben abspielt« (ebd.: 69). Für Außenstehende – sprich: die Öffentlichkeit, das Publikum – bleiben die Probenarbeiten im Verborgenen, was wesentlich den Rätselcharakter theatralischer Produktion ausmacht. Legband spricht von ihnen als einem von der Außenwelt abgetrennten »Idealzustand gemein-

---

16 Jocza Savits (1847-1915) ist ein Regisseur ungarischer Herkunft; Karl Lautenschläger (1843-1906), Bühnentechniker, baut 1896 am Münchener Residenztheater die erste Drehbühne.

17 Max Reinhardt zählt zu den Mitbegründern der 1901 ins Leben gerufenen Berliner Kleinkunstbühne Schall und Rauch. Neben dem Neuen Theater (dem späteren Theater am Schiffbauerdamm) führt er dieses bis 1905. Später gründet er am Deutschen Theater in Berlin, dessen Leitung er zwischen 1905 und 1930 innehat, die Kammerspiele.

samer Schöpfung«, der gerade »nicht zu den alltäglichen Erscheinungen« (ebd.) gehört.

Am Schreiben über Max Reinhardt, der verschiedentlich als der »erste deutsche Regisseur und Theaterleiter mit Weltruhm« (Dresen 1995: 67) gesehen wird, zeigt sich darüber hinaus idealtypisch, dass sich im Feld des Theaters als Währung künstlerischer Reputation die »Übertragung von der Sache auf die Person« (Thurn 1997: 107) etabliert. Heinz Herald etwa, ein Mitarbeiter Max Reinhardts, schreibt über diesen: »[N]ur selten ist ein Mann so maßgebend für einen ganzen Kreis geworden, hat sich so ganz mit seinem Amt gedeckt und seinen Namen derartig damit verknüpft.« (Zitiert in Legband 1947: 45)[18] Die für künstlerische Anerkennung zentrale »Koppelung von Person und Werk« (Thurn 1997: 121) drückt sich mit Blick auf den Regisseur des frühen 20. Jahrhunderts nicht zuletzt darin aus, dass theaterbezogene Neologismen entstehen, die Name und künstlerische Neuschöpfung zusammenführen: So habe etwa Leopold Jessner »Beispielhaftes besonders in der Gliederung des Bühnenraumes geleistet« (Melchinger 1966: 336), wobei die gestufte Bühne, die er gemeinsam mit dem Bühnenbildner Emil Pirchan entwickelt, bald unter dem Begriff ›Jessner-Treppe‹ von sich reden machen sollte.

Auch wird das Verhältnis eines Regisseurs zu seinem Mentor nunmehr im Sinne einer Beziehung beschrieben, in der sich zwei Männer als ›Partner-Gegner‹ (vgl. Bourdieu 2005: 83) gegenüberstehen. Max Reinhardt beispielsweise »wagte den Protest« (Melchinger 1966: 335) gegen seinen Ziehvater Otto Brahm, unter dessen Direktion er am Deutschen Theater in Berlin noch als Schauspieler engagiert gewesen war. Hier findet sich die Vorstellung eines regisseurialen ›Vatermords‹, bei dem es um die Selbstbehauptung gegenüber dem Mentor und – eng damit verbunden – die Überwindung seiner althergebrachten Schaffensweise geht: Sei die noch streng im Dienst der Dichtung stehende Arbeit Brahms mit der Zeit »angreifbar« (ebd.) geworden, so habe Reinhardt dem Theater eine ganz und gar neue Dimension hinzugefügt: »die Lust am reinen Spiel« (ebd.).

Was sich hier exemplarisch als intergenerationelle Konkurrenz zweier konkreter Theatermänner darstellt, ist in einem übergeordneten Zusammenhang zu sehen. Die Befreiungsbewegung und Autonomiebehauptung des Max Reinhardt steht sinnbildlich für die Emanzipation der Regie von der dramatischen Kunst: »Als Begründer der modernen Theaterregie im Sinne einer eigenen Kunstgattung«, so schreibt Grunert (2002), gilt in Deutschland vielfach Max Reinhardt, der sich als Regisseur und Theaterleiter vom Dichtwerk löste und sich die Freiheit nahm, die Stücke nicht nur als solche darstellen zu wollen, sondern zugleich auch mit eigenen Mitteln zu deu-

---

18 Dass Max Reinhardt mit Blick auf die Entwicklung des Regieberufs als eine Art ›Stifterfigur‹ gilt, wird exemplarisch daran deutlich, dass Heinz Herald in der Form eines mit *Reinhardts* Arbeitsweise befassten Buchs einen »Versuch über das Wesen der modernen Regie« *insgesamt* vorlegt (vgl. Herald 1915).

ten« (ebd.: 30). Auch Hiß (2005) spricht mit Blick auf die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert von einer »zunehmenden Anspannung« (ebd.: 125) des Verhältnisses von Drama und Aufführung. In der Virulenz, mit der in dieser Zeit die tonangebenden Regisseure nach künstlerischer Autonomie streben, erkennt er den »historisch nachhaltigsten Hinweis auf die integrale Neufassung des Theaterbegriffs um 1900« (ebd.).[19] Das Verhältnis zwischen Regisseur und Dramatiker gewinnt an Brisanz, wobei sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verschiedene Positionen und Grade des Autonomieanspruchs ausmachen lassen: »Noch weitergehend« als Max Reinhardt, so diagnostiziert Grunert (2002: 30), habe »Lothar Schreyer 1916 in der Kunstzeitschrift ›Der Sturm‹ das eigenständige ›Bühnenwerk‹« (ebd.) postuliert. Und gilt Jacques Copeau (1991 [1936]) – dem Gründer des *Théâtre du Vieux-Colombier* – der Regisseur noch eher als Stellvertreter des Autors, wenn es um Fragen der Bühnenrealisation geht, so stellt Wsewolod Meyerhold (1979 [1927]) ihn – mit seiner Forderung eines »Autorenrecht[s] des Regisseurs« – mit dem Dra-

19 Folgt man Grunert (2002), so kann von der Antike über das Mittelalter, ja bis tief ins 19. Jahrhundert hinein von einer Spannung zwischen dramatischer Textvorlage und regisseurialem Schaffen noch keine Rede sein. Im Theater der Antike hätten sich »Inhalt, Form, Charakter der Personen, Kostüme und Masken und sogar die Sprechweise« (ebd.: 28) maßgeblich an der »Funktion des Theaters als Teil religiösen Gemeinschaftskultes« (ebd.) orientiert – eine eigentliche Regie existiert da nicht. Unter Verweis auf Rogger (1976: 5) stellt Grunert heraus: »Studierte gleichwohl der Autor des Textes mit den Schauspielern ein Stück ein, beschränkte er sich dabei auf den organisatorischen äußeren Ablauf der ›Vorstellung‹ sowie auf die Überwachung eines verständlichen Vortrags.« (Ebd.: 29) Und mit Blick auf die mittelalterlichen Lustschwänke und Mysterienspiele wiederum verweist er darauf, dass hier »eher so gespielt [wurde], wie es die Schauspieler im konkreten Moment für passend hielten« (ebd.: 29), wobei man von einer laufenden, sozusagen organischen Veränderung der Stücke ausgehen könne: Die Dichtung habe hier, so hält Grunert – auf Raschèr (1989: 66) rekurrierend – fest, eine stark »tagesaktuelle Funktion« (Grunert 2002: 29) gehabt. Erst mit dem »Hervortreten des individuellen Dichters als Schöpferpersönlichkeit« in der Renaissance sowie der Möglichkeit der »›objektiven‹ Verbreitung dramatischer Texte« durch die Erfindung des Buchdrucks sei ein »Anspruch des Dichters auf einen ›gültigen‹ Text« (ebd.) entstanden. Das Verhältnis von dramatischer Vorlage und In-Szene-Setzung derselben sei indes noch bis in die Zeit der deutschen Klassik ›unproblematisch‹ geblieben insofern, als die »Bühnenwirksamkeit des Spiels« (ebd.) gegenüber der Textintegrität den Vorrang gehabt habe. Dies nicht zuletzt aufgrund des Umstands, dass die klassischen Dramatiker ihre eigenen Stücke – oder auch die anderer Autoren – als *Theaterleiter* selber zur Aufführung gebracht hätten: »Goethe ging ohne weiteres davon aus, man dürfe die auf der Bühne gewünschte Wirkung auch durch gravierende Eingriffe in die Textgestalt der Dramen erzielen« (ebd.), so Grunert.

matiker auf die gleiche Stufe;[20] für Antonin Artaud (1969 [1938]) schließlich gilt: Die »Inszenierung [*ist*] das Theater« (vgl. Lazarowicz/Balme 1991: 304). Eine »radikale Abkehr vom Prinzip einer naturalistischen und realistischen ›Umsetzung‹ einer literarischen Vorlage in Bühnengeschehen« vollziehen – wie Grunert (2002) weiter feststellt – auch Adolphe Appia[21], Edward Gordon Craig und Konstantin Stanislawski, die »nicht mehr verlängerter Arm des Dichters sein wollten, sondern in ihren Inszenierungen eigene Vorstellungen zu verwirklichen suchten« (ebd.: 31). Führt Grunert schließlich ins Feld, für Bertolt Brecht wiederum, welcher »desillusionierende Elemente aus dem Theater des Expressionismus« in sein ›episches Theater‹ überführte, habe sich – weil er am Berliner Ensemble die doppelte Funktion des Autors *und* Regisseurs innehatte – »kein Widerspruch zwischen Text und Aufführung« (ebd.) ergeben, so rührt er damit zentral an die sogenannte Regietheater- und Werktreue-Debatte. Diese ist bis heute in den verschiedentlich um Fragen des legitimen Theaters geführten Diskussionen und Definitionskämpfen eingelagert. Im anschließenden Kapitel 4 geht es um eben diese Frage, wer denn nun das Sagen habe: ob der Dichter oder der Regisseur. Gleichzeitig wird dargelegt, dass auch weitere der hier rekonstruierten Konzeptionen des ›idealen‹ Charakters des Theaterregisseurs und der ›idealen‹ Schaffensart desselben ihre (symbolische) Wirkmächtigkeit – im Sinne von hinsichtlich der ›Ordnung des Theaters‹ relevanten Strukturierungsmomenten – bis in unsere Tage recht beharrlich entfalten. In verschiedentlich modifizierter Form tritt in jüngeren Debatten etwa die Leitvorstellung der Ortsgebundenheit regisseurialer Gefolgschaftsbildung und Bewährung ans Tageslicht (vgl. Punkt 4.3.3). Die Imago des ›regisseurialen Vatermords‹ wiederum wird sich im (westdeutschen) Theater der Nachkriegszeit zunächst gleichsam zu *dem* dominanten Strukturierungsprinzip emporschwingen (vgl. Abschnitt 4.2), um spätestens in den 1990er Jahren sich in unverkennbar abstrakterer Form – nämlich in der Konzeption aufeinander folgender ›Regie-Generationen‹ – bis zur Unkenntlichkeit zu entpersönlichen (Abschnitt 10.2). Insbesondere wird sich auch das Moment der ›Übertragung‹ des Werks (der Inszenierung) auf die Person (den Regisseur), wie es hier in einer historisch frühen Variante ausgemacht werden konnte, in verschiedener Hinsicht überformen und eine hohe Selbstläufigkeit entwickeln, so dass es zuweilen dem Theater selbst ins Gesicht zu schlagen droht (siehe Punkt 4.3.2), was nicht zuletzt einer gewissen Verwissenschaftlichung des Blicks auf die Bretter, die die Welt bedeuten wollen, geschuldet zu sein scheint (Punkt 4.3.4). Schließlich tauchen auch einige der in diesem Kapitel angetroffenen Apostrophierungen des ›idealen Regisseurs‹ – die, wie deutlich geworden sein sollte, einem je spezifischen historischen Kontext entspringen – in gegenwärtigen Diskursen und (selbstverständlich) auch im Denken der für die vorliegende Studie interviewten Theater-

20 Zum ›biomechanischen‹ Ansatz Meyerholds siehe Bochow (1997).

21 Vgl. Appia (1982 [1895]).

schaffenden wieder auf. Der Regisseur als disziplinierende Ordnungsinstanz oder Gewissensschärfer, als Wortpfleger oder Kopf eines Ensembles, als harte Herrennatur mit starker Hand, künstlerischer Idealist, innovative Kraft (etc.): All diese Attribute haften der (Denk-)Figur des Theaterregisseurs bis heute an. Gerade an der *Gleichzeitigkeit*, in der unserer Tage seitens verschiedener Akteurinnen und Akteure im Feld des Theaters auf diese Codierungen – zuweilen im Sinne von Versatzstücken übergeordneter handlungsleitender Orientierungsmuster – rekurriert wird, erweist sich, dass die Entwicklung des Regieberufs keineswegs unilinear verläuft.

4 Siegeszug und Ambivalenzen des ›Regietheaters‹

In den einzelnen Abschnitten dieses Kapitels wird ein vielschichtiges Phänomen in den Blick genommen: Irgendwann müssen bestimmte Personen damit angefangen haben, hinsichtlich gewisser theatralischer Manifestationen von ›Regietheater‹ zu sprechen. Und in der Folge müssen mehr und mehr (und immer noch mehr) Personen diesen Begriff irgendwo aufgeschnappt, also gehört oder gelesen, ihn für sinnvoll befunden und daher weitergesagt oder sonst wie sozial weitergereicht haben. Und je selbstverständlicher seine Verwendung bald werden sollte, desto diffuser stellten sich seine inhaltlichen Bezüge heraus. Die Konzeption des ›Regietheaters‹ zeugt, wie ich meine, von der bislang größten Verworrenheit, die im allmählich sich autonomisierenden Feld des Theaters jemals geherrscht hat – und wo eine Wirrnis ist, müssen mannigfach ineinander verwickelte Stränge zu finden sein. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, diese nach und nach aufzugreifen und ein Stück weit auseinanderzuhalten. Angefangen mit einer Charakterisierung des im Feld des westdeutschen Berufstheaters nach 1945 vorherrschenden Theaterverständnisses und der Akteure, die dort die dominierenden Positionen einnehmen (Abschnitt 4.1), werden das Aufkommen und die Entwicklung des ›Regietheaters‹ im Kontext und Kielwasser der westdeutschen Studentenbewegung der 1960er und 1970er Jahre – mit Exkursen in die Schweiz und in die DDR – nachgezeichnet (Abschnitt 4.2).

Einige zentrale – binnentheatralische wie eher ›exogene‹ – Strukturierungsmomente, von denen das ›Regietheater‹ geprägt ist, sowie die Frage, inwieweit wir es bei der Disziplin der Theaterwissenschaft und bei dem, was kurzzeitig innerhalb der Gesellschaftswissenschaften sich als Theatersoziologie ankündigt (ohne indes sich als eine Bindestrichwissenschaft wirklich zu etablieren), mit zwei Komplizinnen des Regietheaters zu tun haben, sind schließlich Gegenstand des Abschnitts 4.3. Hier wird versucht, einige jener Dimensionen aufzufächern, was erlaubt, von einer ›multiplen Relationalität‹ der Theaterregie zu sprechen.

Wie sich zeigen wird, stehen die Schweiz und Österreich in diesem Kapitel etwas außen vor. Das hat nicht zuletzt mit der Materiallage zu tun, und es war im Rahmen der vorliegenden Studie nicht möglich, entsprechende Darstellungen, wie sie für Deutschland vorliegen, auch für Österreich und die Schweiz aufzuarbeiten. Zum einen ist dies zweifelsohne bedauerlich. Zum anderen ist darin aber immerhin auch ein Hinweis darauf zu sehen, dass innerhalb des deutschsprachigen Theaterfelds – und mit Blick auf die in ihm und um es geführten Diskurse – der Entwicklung der Bühnenkünste in Deutschland und so auch den aus Deutschland stammenden und dort tätigen *Protagonisten* insgesamt eine prädominante Stellung und Bedeutung zufällt beziehungsweise zugeschrieben wird.

Wenn überhaupt der Schweiz eine gewisse Bedeutung für die Entwicklung des Theaters attestiert wird, dann am ehesten insofern, als sie während des Zweiten Weltkriegs vielen Künstlerinnen und Künstlern ein Refugium bot – wobei in entsprechenden Beschreibungen zuweilen die alte, allzu vereinseitigende Mär von der eidgenössischen ›Uneigennützigkeit‹ und ›neutralen‹ Dienstbereitschaft herangezogen wird. Heinrichs (2006) zufolge war die »ungewöhnlich reiche Theaterlandschaft« (ebd.: 207) Deutschlands zur Zeit des Nationalsozialismus »fast zum Erliegen« (ebd.) gekommen. Eine »Theaterszene auf hohem Niveau« (ebd.: 208) habe sich nur an wenigen Orten gehalten – und 1944 schließlich seien alle deutschen Theater geschlossen worden. »Nur dank der Bereitschaft der Schweiz, die deutsche Theatertradition der Weimarer Republik fortzusetzen«, so meint der Autor, »konnte das Theater im deutschsprachigen Raum [...] überleben« (ebd.).

Wird dem Schauspielhaus Zürich in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung beigemessen,[1] so ist nicht uninteressant, dass dabei von herausragenden Theaterregisseuren, welche diese Zeit geprägt hätten, gerade *nicht* die Rede ist. In seinen Betrachtungen über *Das Zürcher Schauspielhaus* in den Jahren von 1933 bis 1945 wartet beispielsweise Werner Mittenzwei (1979) mit der folgenden Erklärung für das Ausbleiben einer Vorherrschaft einzelner prominenter Theaterregisseure auf:

---

1 Dies verdankt sich einer Reihe von Brecht-Uraufführungen am Zürcher Schauspielhaus: *Mutter Courage und ihre Kinder* (1941), *Der gute Mensch von Sezuan* sowie *Leben des Galilei* (beide 1943). Die Beziehung Brechts zur Eidgenossenschaft (wie auch diejenige der Eidgenossen zu Brecht) ist indes als ambivalent zu bezeichnen: »Bertold Brecht und die Schweiz, das heißt, ein Riss geht durch das Alpenland, wo der Autor mit Anteilnahme gelesen und empfangen wird, aber auch bespitzelt, letzteres teilweise aus Überzeugung, teilweise auf äußere Veranlassung hin. Brecht und die Schweiz heißt aber auch, ein Riss geht durch den Stückeschreiber, den Saturiertheit und Bürokratie genauso abstoßen wie ihn ideale Arbeitsbedingungen locken.« (Kotte 2003: 10)

»Das Pfauentheater war ein Theater der Schauspieler, nicht der Regisseure. Ohne die Arbeit der Regisseure gering zu schätzen, dominierte hier ganz eindeutig der Schauspieler. Andererseits führten in diesem Hause die meisten Schauspieler auch Regie. Vielleicht lag auch hier der Grund, warum man dem Regisseur an diesem Theater nie die alles beherrschende Position einräumte.« (Ebd.: 148)

Wie unter Abschnitt 10.3 der vorliegenden Arbeit – über den Tell und die Theater-›Landi‹ – dargelegt wird, scheint es einer bis in unsere Tage wirkmächtigen schweizerischen Eigensinnigkeit sich zu verdanken (oder geschuldet zu sein), dass die anderswo durchaus gängige Praxis der symbolischen Konstruktion der ›Größe‹ einzelner (Theater-)Männer eine Sache der Eidgenossen nicht gleichermaßen ist. *Wenn* mit Blick auf Kunstschaffende, die diese merkwürdige *Confoederatio Helvetica* hervorgebracht hat, eine Besonderung vorgenommen wird, dann eher im Sinne der Hervorhebung einer gewissen kauzigen Verschrobenheit derselben. Dieses Deutungsmuster scheint – gerade für ›Außenstehende‹ – an Nutzungsfreundlichkeit bis heute nichts eingebüßt zu haben. In seinem Buch *Mein Abenteuer Schweiz* umschreibt etwa der 1960 in der Lutherstadt Eisenach (Thüringen) geborene Michael Schindhelm – von 1996 bis 2006 Intendant des Theaters Basel – das Wesen des Schweizer Künstlers wie folgt: »Der Schweizer Künstler sagt meistens nicht viel. Vielleicht deshalb, weil er so viel und so tief Verborgenes zu tragen hat.« (Schindhelm 2007: 139) Jedenfalls sei der Schweizer Künstler »voller Metaphysik« (ebd.). Wie aber erklärt sich das? Schindhelm mutmaßt: »Vielleicht hat das jahrhundertelange Leben in dieser bizarren Landschaft mit sich gebracht, dass auch die Innenwelt des Schweizers aus himmelhohen Gipfeln und dunklen, eiskalten Bergseen besteht.« (Ebd.) Leuchtet es unmittelbar ein, dass die »Mystifizierung der Natur« (Hungerbühler 2009: 124) und dabei insbesondere der *Alpen* ein zentrales Motiv in der diskursiven Herstellung etwa des *Schweizer Bergführers* als eines – dominant maskulin codierten – helvetischen ›Urtyps‹ abgibt,[2] so erscheint der Versuch Schindhelms, die Spezifität des ›Schweizer Künstlerhabitus‹ mit dem Leben in bizarren Bergformationen erklären zu wollen, zweifellos ungleich konstruierter. Gerade *dass* diese Konstruktion offenbar im Bereich des Denkmöglichen liegt, zeigt indessen, welch durchschlagende diskursive Wirkmacht das Bild von der Eidgenossenschaft als ›Alpenland‹ bis heute besitzt. Und vielleicht gründet ja auch tatsächlich just in dieser Imago von der Mächtigkeit und Erhabenheit der Alpen, dass es in der Schweiz eine Art ungeschriebenes Gesetz zu geben scheint, welches es der Tendenz nach verbietet, die Namen herausragender Persönlichkeiten allzu hoch zu hängen oder überhaupt einzelne Männer allzu ›groß‹ zu machen. Ganz anders sieht dies in Deutschland aus.

2 Nebst dem Bergführer verkörpert auch der Swissair-Flugkapitän eine Art Idealtyp genuin ›schweizerischer‹ Männlichkeit (vgl. Hänzi 2007: 53ff.).

4.1 DAS WESTDEUTSCHE BERUFSTHEATER NACH 1945

Wie Dorothea Kraus (2007) konstatiert, verbindet sich die dominierende Theaterdefinition der 1950er Jahre – bis in unsere Tage – ganz zuvorderst mit dem Namen Gustaf Gründgens (1899-1963), der ab 1947 in Düsseldorf als Generalintendant, erster Regisseur und erster Schauspieler in Personalunion waltet (vgl. ebd.: 49). Christopher Balme (2008) seinerseits spricht, im Sinne einer Formel, welche die für die Jahre der unmittelbaren Nachkriegszeit als bestimmend geltende Definitionshoheit der damals amtierenden ›Regisseur-Intendanten‹ kennzeichnen soll, kurzum vom »Gründgens-Prinzip« (ebd.: 46). Das von Gustaf Gründgens 1948 in einer Rede vor dem Deutschen Bühnenverein formulierte Theaterverständnis bringe die Entwicklung des Theaters in den 1950er Jahren verdichtet zum Ausdruck: »Gegen ›unsere Originalitätssucht‹, gegen den ›Wunsch, neu zu sein um jeden Preis‹, sollte sich das Theater auf seinen eigentlichen Kern, nämlich das zu interpretierende Werk besinnen« (ebd.: 49), so fasst Kraus – aus der Rede zitierend[3] – die Haltung Gründgens zusammen und gibt die von ihm damals an das Theater gestellte Anforderung wieder: dass nämlich »››werkgetreu inszeniert werden soll; das heißt, ein Werk so zu interpretieren, wie es vom Dichter gemeint‹ ist« (ebd.). Dem Regisseur, der, wie die Autorin folgert, in Gründgens Augen stets die »Aussageabsicht des Dichters zum Prüfstein« (ebd.) zu nehmen hatte, sei in diesem Verständnis gerade noch die Aufgabe zugefallen, sich um die seitens des Dramatikers gegebenenfalls ungelöst belassene Problematik der »szenischen Realisation« (ebd.) zu kümmern. An diesem Bekenntnis zum »Primat der Dichtung vor dem Spiel« (ebd.), so konstatiert Kraus, habe sich die Bühnenkunst in den 1950er Jahren denn auch ganz maßgeblich orientiert: Theater im unmittelbaren Nachkriegsjahrzehnt sei »primär *Text*« (ebd.: 63) gewesen.[4]

Dass das westdeutsche Berufstheater der 1950er Jahre weitestgehend auf Bezüge zu der ehedem »viel bewunderten Regieästhetik« (Balme 2008: 46) der Weimarer Republik verzichtete, erklärt sich für Balme daraus, dass die Spielstätten ihren Betrieb nach Kriegsende mit einer »doppelten Hypothek« (ebd.) wieder aufnahmen. Hatten die Nationalsozialisten die Theaterlandschaft gleichgeschaltet und dabei ein

3 Siehe Gründgens (1948).

4 Anhand der »Dominanz der Werktreue-Konzeption« in den 1950er Jahren macht Kraus (2007: 66) – sich gegen die Vorstellung wendend, wonach das Theaterfeld ein *Sub*feld des literarischen Felds darstelle – schließlich auch deutlich, dass »das Verhältnis von Drama und Inszenierung [...] selbst Teil der *Geschichte* des Theaterfeldes« (ebd.) ist: »Das Theaterfeld konstituiert sich in der Konkurrenz der Akteure um das, was Theater als Kunstform ist, und damit im Kampf um die richtige und legitime Form von *Inszenierungen und Aufführungen*, die als solche immer nur in einem mittelbaren Verhältnis zum Theatertext stehen.« (Ebd.)

an das Ideal der ›Werktreue‹[5] gekoppeltes »Werkverständnis« (ebd.) durchgesetzt, so sollte sich im unmittelbaren Nachkriegsjahrzehnt gegen dieses noch keine Opposition regen. Erst die in den 1960er Jahren auftretende »Regie-Generation von Zadek, Stein und Neuenfels« würde – Konzeptionen etwa von Leopold Jessner (1878-1945), Erwin Piscator (1893-1966) oder Bertolt Brecht (1898-1956) aus den 1920er Jahren wieder aufnehmend[6] – das »fundamentalistische Gehorsamsprinzip« (ebd.) gegenüber dem dichterischen Werk anfechten. Demgegenüber stellte das »statisch-deklamatorische Züge« (Kraus 2007: 50) tragende ›Literaturtheater‹ der 1950er Jahre mit seiner strengen Orientierung am Dichterwerk Distanz her nicht nur zu einer suspekt gewordenen »Massenkultur« (ebd.: 65), sondern auch zu jedweder Art »politische[r] Theaterformen in Vergangenheit und Gegenwart« (ebd.).[7] Vor diesem Hintergrund sei denn auch, wie Kraus (2007) weiter argumentiert, in dem 1945 im Deutschen Grundgesetz festgeschriebenen Grundrecht der Kunstfreiheit ein Abgrenzungsmoment zunächst primär gegenüber der »staatspolitische[n] Instrumentalisierung der Kultur im Nationalsozialismus« (ebd.: 40) zu sehen; später sollte es darüber hinaus auch der Abhebung »von der ›Staatskunst‹ der DDR« (ebd.) dienen. Für diese doppelte Abgrenzungsbewegung – und die damit einhergehende ›Entpolitisierung‹ des westdeutschen Theaters der 1950er Jahre – macht die Autorin zweierlei bedeutende »kulturpolitische Gestaltungsprinzipien« (ebd.: 41) aus: erstens die

5 Der Terminus der Werktreue etabliert sich, so Balme (2008), um die Mitte des 20. Jahrhunderts und beschreibt zunächst ein musikkritisches Qualitätsurteil betreffend die »Arbeit des Dirigenten« (ebd.: 45). Angesichts dessen, dass sich die »Erstbelege für das Stichwort ›Werktreue‹ im *Völkischen Beobachter*«, dem Parteiorgan der NSDAP, finden ließen – und zwar im Sinne »affirmative[r] Beurteilungen«, denen zufolge der »werkgetreue Dirigent und der parteigetreue Volksgenosse« als ein und denselben »Prinzipien des absoluten Gehorsams« verpflichtet gelten –, sieht Balme in der Werktreue-Diskussion das »Symptom einer fundamentalistischen Geisteshaltung« (ebd.).

6 Balme (2008) hebt an dieser Stelle die »neue Qualität im Umgang mit der Textvorlage« (ebd.: 46) und dabei insbesondere das Montageverfahren in den Arbeiten von Brecht, Jessner und Piscator hervor. Einen entscheidenden Einfluss in der damaligen Debatte schreibt er dem (Bertolt Brecht zugeneigten) Theaterkritiker Herbert Ihering (1888-1977) zu, der »für Regisseure das Recht [reklamierte], eine funktionierende Verbindung zwischen Text und Zuschauer wieder herzustellen und damit einem erstarrten Dichterkult entgegenzuwirken« (ebd.: 46f.).

7 Zur Erhellung des Umstands, dass die ›Performativierung‹, von der das Theater um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und in der Zeit der Weimarer Republik gekennzeichnet gewesen war (und die einen Emanzipationsschub der Theaterregie mit sich gebracht hatte), nach 1945 wieder rückgängig gemacht wurde, zieht Kraus (2007: 65) ein Zitat von Erika Fischer-Lichte heran: »›Zu tief schien des Performative durch die Nazis kontaminiert zu sein‹.« (Vgl. Fischer-Lichte 1998: 2)

Verankerung des Kulturföderalismus im Grundgesetz und – zweitens – die zunehmend verbreitete Überzeugung von der ›bildungspolitischen‹ Notwendigkeit einer Kulturpflege, der es um die Reaktivierung eines idealistisch-neuhumanistischen Kulturverständnisses im Sinne Humboldts gehen sollte. »In dem Maße« (ebd.: 55) indes, so gibt Kraus zu verstehen, »in dem sich diese Kulturdefinition als Deutungsmuster durchsetzte«, habe sie ihren genuin »politischen Impetus« verloren: Unter dem »Postulat der ästhetischen Zweckfreiheit« seien Bildung und Kultur »entpolitisiert« worden – was der Autorin zufolge einem (quasi rückwärts konstruierten) Brückenschlag zu jener Tradition aus dem 19. Jahrhundert gleichkam, welche »Deutschlands Ruf als ›Kulturnation‹ mitbegründet« (ebd.) hatte.

Wiewohl nun sich die »künstlerischen Profile« (ebd.: 45) der ›Regisseur-Intendanten‹, die das Feld des westdeutschen Theaters der unmittelbaren Nachkriegsjahre maßgeblich prägten, mehr oder weniger deutlich voneinander unterschieden hätten,[8] erkennt Kraus in deren Arbeit einige basale, die Inszenierungspraxis und Spielplangestaltung betreffende Gemeinsamkeiten – so etwa eine von einem »bewusste[n] Pluralismus« geprägte Stückauswahl, die sich nicht zuletzt durch die Orientierung am oben erwähnten ›Kulturauftrag‹ begründet sah. Eine deutliche Schwerpunktsetzung macht Kraus »vor allem [in] deutschsprachigen Stücken des 18. und 19. Jahrhunderts« sowie in »außerdeutscher zeitgenössischer Dramatik« (ebd.) aus, deren Aufnahme in die Spielpläne von den Besatzungsmächten gefördert wurde.[9] Die hinsichtlich der westdeutschen Literaturproduktion der Nachkriegszeit

8 Für den als Repräsentant einer »szenisch puristischen Regiearbeit« (Brauneck/Beck 2007: 308) charakterisierten Heinz Hilpert etwa sei »der beste Regisseur der, dessen Arbeit kaum bemerkt wird« (ebd.: 309). Demgegenüber attestiert man Harry Buckwitz, der als Vertreter eines »kritisches Mitdenken fordernden ›Volkstheaters‹« (Brauneck/Beck 2007: 107) beschrieben wird, einen gewissen Mut zum künstlerischen Risiko. Karl Heinz Stroux wiederum gilt als Regisseur »mit genialischem Ausdruckswillen ohne eng umrissenes ästhetisches Konzept« (Brauneck/Beck 2007: 711) – um hier exemplarisch einige Typisierungen zu erwähnen.

9 Besonderer Beliebtheit erfreuten sich, wie die Autorin resümiert, in der unmittelbaren Nachkriegszeit und in den 1950er Jahren insbesondere parabelhafte Dramenformen. Zwischen 1945 und 1949 war etwa Thornton Wilders *Wir sind noch einmal davongekommen* eines der am häufigsten gespielten Stücke im Theater Westdeutschlands, und das Drama *Die Nashörner* von Ionesco – befasst mit der »massenpsychotische[n] Uniformierung von Bürgern einer Provinzstadt«, die »weder historisch noch räumlich klar zu verorten war« (Kraus 2007: 47) – wurde 1959 in Düsseldorf uraufgeführt. Demgegenüber seien die »lehrhaft-politischen Möglichkeiten des Parabolischen« (ebd.), wie sie insbesondere Bertolt Brecht – beispielsweise mit *Der unaufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (geschrieben 1941) – anbot, ausgeklammert worden. Dessen »explizit politische[n] Parabeln wie auch seine[n] anderen Dramen« kam in den Spielplänen der 1950er Jahre »nur eine marginale

auszumachende Flaute konnte so mittels internationaler Stücke – in den 1950er Jahren nicht zuletzt auch durch jene der Schweizer Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt – umschifft werden. Dass sich das insgesamt werktreue, die Konzeption eines »sich unpolitisch verstehenden Humanismus« (ebd.) reaktivierende Theater des unmittelbaren Nachkriegsjahrzehnts noch bis in die späten 1960er Jahre hinein halten sollte, erklärt sich für Kraus nicht zuletzt durch die hohe *personelle* Kontinuität, die das westdeutsche Theaterfeld nach 1945 prägt. Auf den Begriff von Girshausen (1996: 19) rekurrierend, charakterisiert sie es als »›Intendantentheater‹« (Kraus 2007: 45). Dieses sieht sie dadurch gekennzeichnet, dass in ihm der Intendant eines Hauses oftmals gleichzeitig den Posten des ersten Regisseurs bekleidet – was ihm eine große Macht verleiht (wie gleichsam ›idealtypisch‹ im Fall Gustaf Gründgens).[10] Neben Gründgens (1899-1963), der – nach seiner von 1938 bis 1945 dauernden Generalintendanz am Preußischen Staatstheater – zwischen 1947 und 1963 als Intendant in Düsseldorf und am Schauspielhaus Hamburg amtet, nimmt in den späten 1940er und den 1950er Jahren eine ganze Reihe weiterer noch im Kaiserreich (1871-1918) aufgewachsener Männer die dominanten Positionen im Feld des Theaters ein. Kraus nennt exemplarisch *Heinz Hilpert (1890-1967)*, von 1935 bis 1944 Direktor des Deutschen Theaters Berlin und nach Kriegsende zunächst Chefintendant der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main (1947/1948), wird dann Direktor des Deutschen Theaters in Konstanz (1948-1950) sowie des Deutschen Theaters Göttingen (1950-1966) (vgl. Brauneck/Beck 2007: 307f.); *Hans Schweikart (1895-1975)* hat von 1947 bis 1963 die Intendanz der Münchner Kammerspiele inne, nachdem er zwischen 1934 und 1939 als Oberspielleiter des Bayerischen Staatsschauspiels München engagiert und anschließend zunächst als Filmregisseur und Produktionschef der Bavaria Filmgesellschaft, dann auch als freier Autor tätig gewesen war (vgl. Brauneck/Beck 2007: 665f.); *Harry Buckwitz (1904-1987)* wiederum ist von 1946 bis 1951 Verwaltungsdirektor der Städtischen Bühnen München und von 1951 bis 1968 Generalintendant der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main, nachdem er – 1937 aus der Reichstheaterkammer ausgeschlossen und nach seiner Emigration nach Tanganjika 1940 zwangsrepatriiert – bis 1944 als Hoteldirektor in Lodz (damals Litzmannstadt) gearbeitet hatte (vgl. Brauneck/Beck 2007:

Rolle« (ebd.) zu: »In der ›Frontstadt‹ Berlin«, so macht Dorothea Kraus deutlich, »war zwischen 1951 und 1958 und noch einmal zwischen 1961 und 1965 keine einzige Brecht-Aufführung zu sehen« (ebd.).

10 Kraus zufolge gilt dies auch für kleinere Häuser (vgl. ebd.: 45). Im sogenannten ›Intendanten-Mustervertrag‹ von 1949, demgemäß etwa »Engagements und Spielplangestaltung allein dem Intendanten obliegen« (ebd.), der seinerseits »nur den Kulturbehörden gegenüber« (ebd.) rechenschaftspflichtig ist, wird diese Machtstellung festgeschrieben. Zur Intendanz und zu dem Verhältnis, in dem der Regisseur, die Regisseurin zu dieser steht, siehe die Punkte 8.1.3 und 8.1.4.

106ff.)[11]; *Hans Schalla (1904-1983)* fungiert von 1947 bis 1949 als Oberspielleiter in Düsseldorf und hat anschließend – bis 1972 – die Intendanz des Bochumer Schauspielhauses inne, nachdem er ab 1925 in Breslau, Darmstadt, Bremen, Kassel, Hamburg und Essen als Schauspieler, später auch als Regisseur in Stettin, Gera, Aachen und Köln tätig gewesen war (vgl. Brauneck/Beck 2007: 631f.); *Oscar Fritz Schuh (1904-1984)* inszeniert ab 1946 als Gastregisseur am Burgtheater Wien und leitet von 1953 bis 1958 die Freie Volksbühne Berlin im Theater am Kurfürstendamm, nachdem er in den 1930er Jahren zunächst am Deutschen Theater Prag und an der Hamburgischen Staatsoper sowie von 1940 bis 1950 als Oberregisseur der Staatsoper Wien gewirkt hatte (vgl. Brauneck/Beck 2007: 654f.); *Gustav Rudolf Sellner (1905-1990)* seinerseits hat von 1951 bis 1962 die Intendanz des Landestheaters Darmstadt inne, nachdem er von 1928 bis 1937 zunächst als Schauspieler, Dramaturg und Regisseur in Gotha, Coburg und Oldenburg engagiert und zwischen 1937 und 1944 Intendant in Oldenburg, Göttingen und Hannover gewesen war (vgl. Brauneck/Beck 2007: 672f.); *Boleslaw Barlog (1906-1999)* eröffnet 1945 in Berlin das Schlossparktheater und übernimmt 1951 die Intendanz des Schiller-Theaters sowie ab 1963 die Generalintendanz dieser (inzwischen zu den Staatlichen Schauspielbühnen Berlin fusionierten) Häuser; dies nach Regieassistenzen an der Berliner Volksbühne (1930-1933) sowie beim Film (ab 1937 bei der Universum Film AG in Potsdam und bei der Berliner Terra-Film) (vgl. Brauneck/Beck 2007: 37f.); und schließlich *Karl Heinz Stroux (1908-1985)*, der 1955 die Intendanz des Düsseldorfer Schauspielhauses übernimmt (bis 1972), nachdem er von 1939 bis 1944 am Wiener Burgtheater inszeniert, von 1946 bis 1948 die Funktion des Schauspieldirektors am Staatstheater Wiesbaden innegehabt und ab 1949 als Oberspielleiter am Hebbel-Theater sowie am Schiller- und Schlossparktheater in Berlin gewirkt hatte (vgl. Brauneck/Beck 2007: 711f.).

Wie im Kapitel 3 zur Genese des ›idealen Regisseurs‹ (Abschnitt 3.2) gezeigt werden konnte, gehen um 1900 herum die Theaterregisseure in Stellung gegen ihresgleichen: Vertreter der historischen Avantgarde beziehen Position gegen ihre Vorgängergeneration, die Regisseure des naturalistischen Theaters. Am Beispiel Max Reinhardts, der sich von seinem ursprünglichen Mentor Otto Brahm – in der Gestalt eines ›Partner-Gegners‹ – und von dessen stark am Dichterwerk orientierten und also werktreuen Schaffensweise abgrenzen sollte, ließ sich exemplarisch kenntlich machen, dass der künstlerische Umsturz gleichsam der (ideellen) Logik eines

11 Gemäß dem ihn betreffenden Eintrag in der Online-Enzyklopädie *Wikipedia* war Harry Buckwitz »zu Beginn des Zweiten Weltkriegs als Hotelier im ostafrikanischen Tanganjika tätig« und wurde dort 1940 »von den Alliierten kurzzeitig interniert, dann aber auf eigenen Wunsch hin in die Heimat entlassen«. Laut *Wikipedia* meldete sich Buckwitz 1944 – nach seiner 1941 aufgenommenen Tätigkeit als Hoteldirektor in Lodz – »zur Wehrmacht und blieb bis Kriegsende beim Militär« (siehe Link 02).

regisseurialen ›Vatermords‹ folgt.[12] Fragt nun Dorothea Kraus (2007) in ihrer Studie – ein Zitat von Ivan Nagel (1931-2012) heranziehend[13] – nach den Bedingungen für den »›tüchtigsten Vatermord im nachkriegsdeutschen Kunstbetrieb‹« (zitiert in ebd.: 38), so zeugt der Rekurs auf eben diese Chiffre von einem beachtlichen Beharrungsvermögen der die Struktur des Theaterfelds kennzeichnenden, dominant *männlichen* Codiertheit des Regieberufs. Im folgenden Kapitel zeichne ich – weiterhin primär in Anlehnung an Kraus – den ›Siegeszug‹ der Regietheater-Regisseure nach, ohne indes explizit auf die männlich-vergeschlechtlichte Dimension der betrachteten Entwicklung einzugehen.

4.2 DIE STUNDE DER UNGEHORSAMEN

In den 1960er Jahren setzte Kraus (2007) zufolge eine Politisierung des Theaters ein, an deren Anfang ein »Deutungskampf im Theaterfeld« (ebd.: 65) stand, der sich indes nicht nur um »Fragen nach einer politischen Dramatik« drehte als vielmehr die »Aufführungspraxis« (ebd.) selbst zum Gegenstand der Auseinandersetzung erhob. Ortrud Gutjahr (2008) beschreibt die Entwicklung wie folgt:

> »Während mit den Protestbewegungen der 1960er und 1970er Jahre an den Universitäten eine Revision des Kanons literarischer Werke erfolgte, begann an einigen Theatern eine forcierte Auseinandersetzung mit den Bühnen-Klassikern. Regisseure beschäftigten sich verstärkt mit Traditionen des Inszenierens sowie der Frage nach der Aktualität einer Aufführung und verbanden die Kritik an einer bürgerlichen Konsumhaltung mit dem Impetus politischer Aufklärung.« (Ebd.: 18)

---

12 Das Bild des avantgardistischen ›Vatermords‹ verweist auf eine dem künstlerischen Umsturz inhärente Ambivalenz: Roland Barthes (2001) erkennt in dem, was man landläufig als ›Avantgarde‹ zu bezeichnen pflegt, ein zwar regelmäßig auftauchendes, keineswegs aber zwangsläufiges oder ewiges Phänomen. Als notwendige historische Bedingungen, die eine Gesellschaft auszeichnen müsse, damit sie eine Avantgarde überhaupt erst hervorbringen kann, nennt er die Existenz einer einigermaßen konformistischen herrschenden Kunst sowie ein insgesamt liberal strukturiertes Regime (vgl. ebd.: 253ff.). Mit Blick auf die Person des Avantgardisten selbst konstatiert Barthes ein Paradox: Zum einen verwerfe dieser typischerweise die Ästhetik der Klasse, aus der er selber hervorgeht, wobei er – zum anderen – eben diese Klasse aber brauche, um aus ihr sein Publikum zu generieren: So sei die Avantgarde, möge »der Schein auch trügen« (ebd.: 254), letztlich »eine Familienangelegenheit« (ebd.).

13 Vgl. Nagel (1989: 81).

Diese Wandlung im Feld des Theaters, wie Gutjahr sie hier in verdichteter Form umreißt, zeichnet Dorothea Kraus (2007) in ihrer theoretisch-konzeptionell stringenten, materialgesättigten Studie *Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren* minutiös nach. Sie geht dabei von der These aus, dass »die spezifischen institutionellen Rahmenbedingungen des westdeutschen Theatersystems ebenso wie gesamtgesellschaftliche Wandlungsprozesse dazu beitrugen, dass sich das Berufstheater in den sechziger Jahren als Institution und Medium neu definierte« (ebd.: 15).

4.2.1 Strukturwirksames Studententheater

Eine Ecke, von der aus die Autorin das Feld aufrollt, betrifft den Umstand, dass recht unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs in vielen westdeutschen Universitätsstädten – Kraus nennt exemplarisch Hamburg, Erlangen, Mainz, Frankfurt und Heidelberg – *Studententheater* gegründet werden. In den 1950er Jahren setzten sich diese nach einer anfänglichen »Aufbau- und Konsolidierungsphase« (ebd.: 69) intensiv »mit den Stücken und Inszenierungspraktiken des Berufstheaters« auseinander – eine kritische Herangehensweise, aus der sich »ein szenisch wie dramatisch experimentelles Theaterverständnis« (ebd.) herausbilden sollte. Als dann Anfang der 1960er Jahre die öffentlichen Theater mehr und mehr sogenannte Studiobühnen einrichten,[14] mit denen am institutionalisierten Berufstheater ein Raum für »experimentelle Theaterversuche« (ebd.) geschaffen wird, sehen sich die Studententheater vor eine Legitimitätskrise gestellt. Die Studentenbühnen waren fortan um ein »neues Selbstverständnis« (ebd.: 70) bemüht, welches »formal wie inhaltlich auf Gesellschaftskritik und reflexive Wirkung« (ebd.) abheben sollte. So sei beispielsweise am Studententheater in Erlangen – wie die Autorin aus einem Gespräch mit Karlheinz Braun (*1932)[15] referiert – gegen »das traditionelle ›Hüpftheater‹ [...] ein engagiertes ›Sitztheater‹ eingefordert« worden (ebd.). Zentral für das Theaterverständnis der studentischen Bühnen wurde die Dramatik und Theorie Bertolt Brechts, dessen Inszenierungen am *Berliner Ensemble* viele der beteiligten Studierenden kannten.

Die damals involvierten Akteure näher in den Blick nehmend, stellt Kraus – nun sozusagen eine ›netzwerktheoretische‹ Perspektive einnehmend – weiter fest, dass die »Bedeutung dieses zunehmend politischen Selbstverständnisses« (ebd.: 71) eine weit über das Studententheater hinaus wirksame, Arbeitsbündnisse und Berufswege strukturierende Kraft hatte: Der Dramaturg Dieter Sturm (*1936) etwa sollte, vom Studententheater Erlangen nach Berlin kommend, an der Studentenbühne der Freien

14 Vgl. hierzu auch Abschnitt 7.1 der vorliegenden Studie.

15 Karlheinz Braun arbeitete ab 1959 als Lektor bei Suhrkamp, wo er bis 1969 den Theaterverlag leitete.

Universität mit Jürgen Schitthelm (*1939) zusammenkommen und dort 1962 gemeinsam mit diesem (und anderen) die *Schaubühne am Halleschen Ufer* gründen. Claus Peymann (*1937) wiederum wurde, ursprünglich an der Studiobühne der Universität Hamburg aktiv, 1965 von Karlheinz Braun (*1932) – zu dem Zeitpunkt bei Suhrkamp tätig – ans *Frankfurter Theater am Turm* geholt. Auch viele Schauspielende – so etwa Tilo Prückner (*1940) und Angela Winkler (*1944) – und Dramaturgen – beispielsweise Klaus Völker (*1938) und Burkhard Mauer (1944-2009) – und weitere Regisseure wie Frank-Patrick Steckel (*1943) und Jürgen Flimm (*1941) lernten sich im Studententheater-Kontext kennen.[16] Akteurinnen und Akteure wie diese sammelten, so resümiert Kraus, ihre »ersten praktischen Theatererfahrungen« also in einer Sphäre, die »jenseits traditioneller Karrierewege im Berufstheater Experimente ermöglichte, ja sogar forderte« (ebd.: 72). Die Knappheit der Mittel, das Fehlen einer professionellen Schauspielausbildung bei den Beteiligten und die immer wieder wechselnde Zusammensetzung der Ensembles sei indes nicht als ein Defizit der studentischen Bühnen zu sehen, sondern vielmehr als deren »besondere Stärke« (ebd.). Kraus nimmt an, dass nebst dem politischen Bewusstsein nicht zuletzt auch die das Studententheater prägenden »spezifischen kommunikativen und organisatorischen Bedingungen« dazu beitrugen, dass die in den 1960er Jahren neu ins Feld des Berufstheaters einziehenden Positionsanwärter in ihrer Praxis »demokratische Produktionsverhältnisse und eine gesellschaftskritisch-politische Ausrichtung der künstlerischen Arbeit« (ebd.) anstrebten.

Mit dieser gemeinsam geteilten Haltung knüpfte die neue, maßgeblich an studentischen Bühnen herangewachsene »Avantgarde« an die Konzeption einer älteren Regisseursgeneration an – derjenigen nämlich, die in den (von den werktreuen Intendanten-Regisseuren geprägten) 1950er Jahren Positionen am »dominierten Pol« (ebd.) des Theaterfelds eingenommen hatten: Erwin Piscator (1893-1966) etwa, der – 1951 in die Bundesrepublik zurückgekehrt – aufgrund seiner explizit

16 Im Sinne einer Anregung zu einem kleinen soziologischen Forschungsprojekt stellt der letztgenannte Jürgen Flimm in dem von Kässens/Gronius (1990) herausgegebenen Band *Theatermacher* rückblickend fest: »Wichtig war natürlich auch Erlangen, das trifft für viele von uns zu. [...] Aus dieser Zeit kenne ich Schitthelm, Karl-Heinz Braun, Peymann, Steckel und viele andere. Man soll sich die Listen ansehen, wer damals in Erlangen war, und wo diese Leute heute sitzen: da sieht man Karrieren.« (Ebd.: 25) Flimm selber war 1963 und 1964 zum Studententheaterfestival nach Erlangen gegangen. In Köln hatte er Germanistik, Theaterwissenschaft und Soziologie studiert – »eben nicht Kunstgeschichte, sondern Soziologie« (ebd.: 26); das sei »die Kombination« gewesen, »die man damals wählte« (ebd.). 1979, also noch keine 40 Jahre alt, übernimmt Flimm die Intendanz des Schauspielhauses in Köln, von 1985 bis 2000 ist er Intendant am Hamburger Thalia Theater.

politischen Haltung bis 1962 nur Gastregieaufträge bekam (vgl. Brauneck/Beck 2007: 561ff.), oder Peter Palitzsch (1918-2004), welcher – als einer der konsequentesten Schüler Bertolt Brechts geltend – von 1948 bis 1961 am *Berliner Ensemble* bei diesem zunächst als Dramaturg, dann auch als Regieassistent gewirkt hatte (vgl. Brauneck/Beck 2007: 543f.).

Schließlich nimmt Kraus (2007) – in Ergänzung der bereits genannten Perspektivierungen – auch die Spielplanentwicklung in den 1960er Jahren in den Blick. Ihre Analyse führt sie zum Schluss, dass sich die »Politisierung des Theaters« (ebd.: 82) dieser Zeit als »Prozess einer doppelten Herausforderung« beschreiben lässt: *Produktionsseitig* sei das »unpolitische Selbstverständnis der etablierten Orthodoxie im Theaterfeld« insbesondere mittels sozialkritisch-dokumentarischer Stücke (aber auch durch neuere deutsche Volksstücke, die dem bildungsbürgerlichen Klassikertheater ein ›demokratischeres‹ Theater entgegenhalten sollten) zunehmend infrage gestellt worden – zunächst von den »Rändern des Feldes« (ebd.) her, nämlich ausgehend von den Studentenbühnen sowie von Regisseuren wie Piscator und Palitzsch. *Rezeptionsseitig* wiederum habe eine Politisierung in Form vehementer, über rein künstlerische Fragen hinausgehender öffentlicher Debatten um einzelne Stücke stattgefunden. Noch deutlicher als an den Spielplänen allerdings, so argumentiert die Autorin weiter, ließen sich die Eigenheiten dieses Wandels an den »Regie- und Inszenierungskonzeptionen und damit auf der Ebene der Aufführungen« (ebd.) nachzeichnen. Kraus zeigt dies anhand des »verstärkten politischen Selbstverständnis[ses] der neuen Regiegeneration« auf, die sich in entsprechenden theatralischen »Darstellungsformen« (ebd.) manifestiere. Im Fokus ihrer Argumentation steht das »Bremer Theater«, dem mit Blick auf die Entwicklung des Regietheaters in den 1960er Jahren eine besondere Bedeutung zukomme, nicht zuletzt dadurch, dass an ihm – unter der von 1962 bis 1973 dauernden Intendanz Kurt Hübners (1916-2007) – »eine Riege jüngerer Theaterleute neue szenisch-dramaturgische Modelle« (ebd.) zu erproben begann, darunter Regisseure wie Peter Zadek (1926-2009), Peter Stein (*1937) und Klaus Michael Grüber (1941-2008), der Bühnenbildner Wilfried Minks (*1930) sowie Schauspielende wie etwa Bruno Ganz (*1941) oder Jutta Lampe (*1937).[17] »Obwohl sich die Bremer Theaterarbeit nicht über ein geschlossenes Konzept, sondern über die stets offene Frage definierte, ›wie man eine neue Sprache des Theaters finden könne‹«, so konstatiert Kraus unter Rückgriff auf Günther Rühle (1976: 189), habe die Theaterkritik bereits Mitte

17 Ortrud Gutjahr (2008) nennt ihrerseits als Protagonisten dieser Entwicklung: Kurt Hübner (1916-2007), Peter Zadek (1926-2009) und Wilfried Minks (*1930), die am Theater Bremen »eine Erneuerung des Theaters im Hinblick auf die gängige Inszenierungspraxis in Gang« brachten, wo auch Peter Stein »in seiner legendär gewordenen Inszenierung von Goethes *Torquato Tasso* (1969) mit der erbaulichen Klassikerrezeption der 1950er und 1960er Jahre [ab]rechnete« (ebd.: 18).

der 1960er Jahre begonnen, von einem »typischen *Bremer Stil*« (Kraus 2007: 83) zu reden – und wiewohl es zu der Frage nach diesem ›Stil‹ kontroverse Diskussionen gegeben habe, sei doch unbestritten gewesen, »dass das zu Grunde liegende ästhetische Selbstverständnis auf ein Interpretations- oder Regietheater zielte« (ebd.).

4.2.2 Exkursion nach Zürich

Das Beispiel eines schließlich *unterbundenen* Versuchs, an einer bestimmten Spielstätte einen solchen ›Stil‹ auszuprobieren, finden wir exemplarisch in der Schweiz der späten 1960er Jahre. Peter Löffler, geboren 1926 in Zürich, der in der Spielzeit 1969/1970 die künstlerische Direktion des Zürcher Schauspielhauses antritt, um vom Verwaltungsrat der *Neuen Schauspiel AG* bereits nach wenigen Monaten wieder entlassen zu werden, zeichnet in dem 1966 von Martin Hürlimann herausgegebenen *Atlantisbuch des Theaters* für den Eintrag zum Thema *Regie* verantwortlich: Im Lichte der erweiterten Möglichkeitsspielräume, die insbesondere die Medien (Film und Fernsehen), aber auch andere Kunstgattungen (bildende Kunst und Literatur) inzwischen für sich gewonnen hätten, spricht sich Löffler (1966) darin für eine größere Freiheit der Theaterregie gegenüber der dramatischen Kunst aus. Vor dem Hintergrund jüngerer Entwicklungen dürfe sich die Bühne, wie Löffler anmahnt, nicht »auf den Begriff des ›Dramas‹ und des ›Dramatischen‹ kaprizieren« (ebd.: 326). Seine modernisierungsfreundliche Position beinhaltet nicht zuletzt das Postulat, bei der Öffnung des Theaters für Zeitgemäßes ganz auf den *Regisseur* zu vertrauen:

> »Wenn ein Bauer im Jahre 1830 seinem Nachbarn einen Traktor gezeigt hätte mit der Bemerkung: ›Dies ist mein Pferd‹, so hätte man ihn vielleicht nicht mehr in allen Ländern verbrannt und des Teufels zu sein bezichtigt, aber man hätte ihn für verrückt gehalten. Dieser Vergleich will sagen, dass der Status von 1830 genau so wenig der von 1970 sein kann, wie man es umgekehrt irrigerweise zuweilen erwartet. Die Bühne muss jederzeit dazu stehen, von heute zu sein, und das heisst zunächst, *allem* Tür und Tor zu öffnen, was der Regisseur glaubt verantworten zu können.« (Ebd.: 326f.)

Als Weg und Mittel der Erneuerung sieht Löffler das »regieliche *Experiment*« (ebd.: 327). Dieses will er aber weder »im Sinne des ohnehin schief Ausgehenden« noch als »ein um jeden Preis Anderes« verstanden wissen, sondern »im Sinne des neu durchgerechneten Kalküls, das der alten Formel eine neue Erkenntnis abgewinnt« (ebd.).[18] Ob die Rechnung am Ende aufgeht, ist für Löffler eine Frage der

18 Löffler scheint hier an jene »mechanisirende, mathematisirende [sic!] Tendenz« anzuknüpfen, wie Simmel (1922 [1914]: 79) sie als die kunstwissenschaftliche Betrachtungsweise im frühen 20. Jahrhundert typischerweise kennzeichnend ausmacht. Georg Simmel

»künstlerische[n] Persönlichkeit« (ebd.) des Regisseurs. Und von dieser hänge es im Einzelfall auch ab, ob sich »von Ort zu Ort ein *unverwechselbares* Gesicht der Regie« herausbilde, welches man dann rückblickend als »Stil einer Bühne« (ebd.) bezeichnen könne. Soweit die theoretische Positionierung, wie Löffler sie in dem erwähnten Atlantisbuch vornimmt. Mit seinem eigenen *praktischen* Versuch indes, dem Schauspielhaus Zürich ein neues Antlitz zu geben, sollte er nicht weit kommen: Per Spielzeit 1970/1971 wird Peter Löffler seinen Posten als künstlerischer Direktor des Zürcher Schauspielhauses nämlich bereits wieder räumen müssen. Seiner Demission war ein Schlagabtausch vorausgegangen, der vor dem Hintergrund des von Kraus (2007) beschriebenen Wandels im westdeutschen Theater der 1960er Jahre ein eher schales Licht auf die damalige Situation in der Schweiz – oder jedenfalls: auf die Stadt an der Limmat – wirft. So schreibt der Zürcher Stadtpräsident und Verwaltungsrat der *Neuen Schauspiel AG*, Sigmund Widmer, am 4. Juni 1969 in einem Brief an Peter Löffler, dessen »Spielplanentwurf [sei] wohl äusserst interessant«, enthalte aber »zu wenig ›Klassiker‹« (zitiert in: Stadt Zürich 2004: 20), und fährt fort:

»Dabei fasse ich [...] diesen Begriff sehr weit auf. [...] Das Wesentliche dabei ist, dass es sich um Werke handelt, die durch ihre kulturgeschichtliche Bedeutung zum abendländischen Bildungsgut zählen. [...] Es geht mir also um Stücke, die bei unserm zugegebenermassen etwas konservativen Publikum zum vorneherein auf eine positive Resonanz stossen und damit – abgesehen vom kulturellen Gewinn – auch in der Regel für das Theater finanziell interessant sind.« (Vgl. ebd.)

---

schreibt: »Alle Rekonstruktion dessen, was man die ›Rechnung‹ des Künstlers nennt: die genaue Scheidung der ›Pläne‹, die Schematik der Horizontalen und Vertikalen, der Dreiecke und Vierecke der Komposition, die Feststellung des Kontrapost, die Theorien vom goldenen Schnitt, von der bildenden Kunst als ›Raumgestaltung‹ bis zu denen der Komplementärfarben – alles dies zerlegt das Kunstwerk in einzelne Momente und Elemente und strebt dahin, es aus partiellen Gesetzlichkeiten und Forderungen dieser wieder zusammenzusetzen, zu ›erklären‹.« (Ebd.) So besehen stützt Löffler – Mitte der 1960er Jahre – sein Plädoyer für die Autonomie des *Theaterregisseurs* auf ein abstraktes Deutungsmuster, wie es sich im Kontext der wissenschaftlichen Auseinandersetzung insbesondere mit den bildenden Künsten bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts herausgebildet hatte. Ob die Affinität Löfflers – eines gebürtigen Zürchers – für dieses Interpretationsmuster in der für die Schweiz typischen ›technizistischen‹ Tradition der Wirklichkeitsauffassung (vgl. hierzu Schallberger 2002: 153ff.) gründet, der eine generalisierte Fortschrittshoffnung eigen ist (und welche weiteren Eigenheiten eine solche Verklammerung kunst- und technikbezogenen Denkens sonst noch aufweist), wäre eine spannende, durch eingehendere Analysen seiner Schrift noch zu klärende Frage.

Am 11. Juni 1969 kontert Löffler: »Bei der Beantwortung Ihres Schreibens vom 4. Juni fällt mir ein Satz von Max Frisch ein: ›Was will die Schweiz von der Zukunft: ihre Vergangenheit.‹ Variierend möchte ich fragen: ›Will der Stadtpräsident von der Zukunft des Schauspielhauses seine Vergangenheit?‹.« (Vgl. ebd.) Weiter moniert Löffler, dass, wenn eine »städtisch subventionierte Bühne ein Privileg« habe, dann dasjenige, »keinen ›kommerziell interessanten‹ Spielplan« machen und »nicht nach dem Kassenerfolg schielen« zu müssen. Vielmehr habe es »kulturell wichtige und künstlerisch bedeutsame Stücke zur Diskussion zu stellen« (vgl. ebd.). Sigmund Widmer wird von seinem Standpunkt nicht abrücken. Im Protokoll der Verwaltungsratssitzung der *Neuen Schauspiel AG* vom 16. Oktober 1969 wird dieser abermals festgehalten: Löfflers Spielplan sei »viel zu einseitig aufgebaut« – nicht ein »Kompromiss« werde angestrebt, vielmehr gehe es – so der Stadtpräsident – »um eine weltanschauliche Position« (vgl. ebd.). Und weiter im Zitat: »Der Spielplan hat sich zu orientieren an unserer grossen abendländischen, humanistischen Tradition, und hier hat der Verwaltungsrat als verantwortliche Behörde Stellung zu beziehen, wenn es nicht zu einem kulturellen und finanziellen Fiasko kommen soll.« (Vgl. ebd.)

Im Feld des deutschsprachigen Theaters selbst, zumal unter Kunstjournalisten einer jüngeren Generation, hat man für den Entlassungsentscheid der Zürcher Behörden wenig Verständnis: *Ruhe als erste Bürgerpflicht*, so lautet etwa der Titel einer von Karasek (1969) verfassten Reaktion auf die Geschehnisse in der Zwinglistadt, publiziert in *DIE ZEIT* vom 19. Dezember 1969. Hellmuth Karasek gibt darin zunächst die Begründung des Stadtpräsidenten wieder: »Löffler habe ›durch eine konstante und monoton wirkende Überbetonung der in den ausgewählten Stücken enthaltenen gesellschaftskritischen Komponenten‹ die Aufgaben der einzigen, großen Sprechbühne der Stadt missachtet, was zu einer Entfremdung des Stammpublikums geführt habe.« (Ebd.) Eine Haltung, die der Theaterkritiker seinerseits mit den Worten kommentiert:

> »Zürich, das gern von der Blütezeit seines Theaters träumt und den Jahren nachseufzt, wo hier infolge der Emigration unter anderem große Brecht Uraufführungen stattfanden, dieses Zürich hat sich in lückenloser Zusammenarbeit zwischen einem angestammten Publikum, das weiß, was es zu schätzen hat, einem Stadtrat, dem jegliche Form von Gesellschaftskritik im Theater nach radikal links riecht, und einer Presse, die provinzielles Theaterwohlbehagen über alle unbequemeren Neuerungsansätze stellte, für ein Theater entschieden, das nun nicht mehr an dem gutbürgerlichen Schlaf der Welt rühren soll.« (Ebd.)

Und Klaus Völker, der in der Spielzeit 1969/1970 dramaturgischer Mitarbeiter am Zürcher Schauspielhaus gewesen war, wird 1972 festhalten:

»Der Verwaltungsrat hat seine Entscheidung gegen Peter Löffler und seine Mitarbeiter eindeutig politisch motiviert. Unser Versuch ist nicht gescheitert, sondern vorzeitig abgebrochen worden. Bedeutung, Wirksamkeit und Konsequenzen dieses Versuchs konnten sich nur bruchstückhaft abzeichnen. Von Theaterleuten wird Realismus gefordert. Realismus ist nicht nur ›die Kunst des Möglichen‹, Realismus heißt auch: etwas von dem verwirklichen, was für unmöglich gehalten wird.« (Zitiert in: Stadt Zürich 2004: 20)

Pikanterweise war Löffler 1971 als künstlerischer Direktor in Zürich von Harry Buckwitz abgelöst worden (just einem jener Regisseur-Intendanten also, die das Theater der unmittelbaren Nachkriegszeit in Westdeutschland geprägt hatten). Während man Anfang der 1970er Jahre also einen Vertreter der westdeutschen alten Garde nach Zürich beruft, profitieren in diesen Jahren die Repräsentanten der Regietheater-Avantgarde im Theaterfeld der BRD eben gerade davon, dass sich dort – wie Kraus (2007) schreibt – das »›große Intendanten-Karussell‹« (ebd.: 101)[19] zu drehen beginnt.

4.2.3 Das Intendanten-Karussell

Ab 1970 sollten die an dem Wandel des westdeutschen Theaterfelds beteiligten und diesen befördernden Protagonisten des Regietheaters – die sich im Übrigen, wie Kraus weiter konstatiert, auch über ihren Avantgarde-Status hinaus als recht homogene Gruppe verstanden hätten[20] – sich zusehends (und mitsamt ihrer neuen Theaterkonzeptionen) an den Stadt- und Staatstheatern etablieren. Dieser »Durchsetzungsprozess« (ebd.) der Neuankömmlinge ging mit der Pensionierung einer ganzen Reihe von Regisseur-Intendanten der unmittelbaren Nachkriegszeit einher: Hatte der erwähnte Harry Buckwitz 1968 seinen Intendantenposten am Hamburger Schauspielhaus geräumt, so verließ Oscar Fritz Schuh im selben Jahr den seinigen am Schauspiel Frankfurt. 1972 enden dann auch die Intendanzen von Boleslaw Barlog, Hans Schalla, Karl-Heinz Stroux und Gustav Rudolf Sellner an den Berliner Staatlichen Schauspielbühnen, dem Schauspiel Bochum, dem Düsseldorfer Schauspielhaus beziehungsweise der Deutschen Oper in West-Berlin. In diesen Jahren übernehmen mehrere Förderer und Repräsentanten des Regietheaters leitende Posten an als bedeutend geltenden Häusern des westdeutschen Theaters – Hansgünther Heyme etwa wird 1968 Schauspielleiter der Städtischen Bühnen Köln, und Peter Palitzsch, ab 1972 Vorsitzender des Schauspieldirektoriums in Frankfurt am

19 Dies der Titel eines Beitrags in der deutschen Theaterzeitschrift *Theater heute* von 1970 (Nummer 5: 1-3).

20 Siehe hierzu auch die Abschnitte 10.1 und 10.2, in welchen die konsekrative Konstruktion dieser ›Regie-Generation‹ vermittels des Baus an den ›papierenen Ruhmeshallen‹ der Theaterregie zum Ausdruck kommt.

Main, initiiert dort das sogenannte ›Mitbestimmungsmodell‹; Peter Zadek wiederum tritt 1972 in Bochum Hans Schallas Nachfolge an, und Ivan Nagel wird – im selben Jahr – zum Intendanten des Deutschen Schauspielhauses Hamburg ernannt, während Claus Peymann 1974 die Direktion des Schauspiels Stuttgart übernimmt.

Dass diese Generation von Regisseuren, welche – zu einem Großteil von den Studentenbühnen der 1950er und 1960er Jahre her kommend – als zentrale Promotoren des Wandels des deutschsprachigen Theaters von einem »Bildungs- und Literaturtheater« (Kraus 2007: 101) hin zum Regietheater betrachtet werden können, die Theaterlandschaft noch über Jahrzehnte prägen wird, zeigt sich nicht zuletzt an weiteren Intendanz-Rochaden in den 1970er und 1980er Jahren: So löst 1979 Claus Peymann in Bochum Peter Zadek als Intendant ab (Zadek seinerseits wird 1985 dann Intendant des Hamburger Schauspielhauses), während Hansgünther Heyme – aus Köln kommend – von Peymann die Direktion des Stuttgarter Schauspiels übernimmt. Im selben Jahr wird wiederum Jürgen Flimm Intendant des Kölner Schauspielhauses – von 1985 bis 2000 sollte er dann die Intendanz des Hamburger Thalia Theaters innehaben. Frank-Patrick Steckel seinerseits beerbt 1986, nachdem er von 1978 bis 1981 den Posten des Oberspielleiters am Bremer Theater bekleidet hatte, Peymann als Intendant des Schauspielhauses in Bochum, das er bis 1995 leiten wird. Dieser selbst wechselt 1986 nach Wien, wo er bis 1999 als Direktor des Burgtheaters walten und, wie aus dem Präludium hervorgeht, unablässig Emmy Werner attackieren wird (sie tritt ihren Direktionsposten am Wiener Volkstheater 1988 an).

4.2.4 Regie unter dem DDR-Regime

Interessanterweise rückt, wie Thomas Irmer und Matthias Schmidt (2003) in ihrem Abriss zum Theater in der DDR schreiben, die Person des Regisseurs in den 1970er Jahren auch in Ostdeutschland »immer mehr ins künstlerische Zentrum einer Inszenierung« (ebd.: 137). In diesem vom Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker gekennzeichneten Jahrzehnt sind in der DDR nicht zuletzt mit Blick auf das kulturelle Feld einige Veränderungen auszumachen. Sei »Honeckers Linie« (ebd.: 131) mit ihrer Programmatik der Familien- und Wohnungsbauförderung insgesamt stärker an der Befriedigung materieller Bedürfnisse, ja am Konsum ausgerichtet gewesen als die seines Vorgängers, so manifestierte sich diese neue ›Bedürfnisorientierung‹ in der Sphäre der Kultur zunächst in einem steigenden Anteil »heiterer Unterhaltung« (ebd.: 132), der sich auch an den Theatern beobachten ließ: »Komödien, Schwänke, kleine Musicals und bunte Abende als Kleinprogramme auf Nebenbühnen« (ebd.) erfreuten sich zunehmender Popularität.[21] Die Frage nach der eigentli-

21 Im Unterschied zur BRD, wo diese eine Sache der Länder und Gemeinden ist, handelte es sich bei der Kulturfinanzierung in der DDR, wie Allmendinger/Hackman (1997) konstatieren, um »zentralstaatliche Gelder« (ebd.: 181) – und die DDR ließ sich ›ihre‹ Kultur

chen Aufgabe des Theaters in der DDR sei indes, wie Irmer und Schmidt konstatieren, umstritten geblieben. Die Autoren sprechen von einem seit den 1950er Jahren ungelösten, mit der Überführung der genuin bürgerlichen, hierarchisch organisierten Institution Theater in die DRR zusammenhängenden Widerspruch: An »Ansätze eines revolutionären Theaters der zwanziger Jahre, wie es damals in der Sowjetunion (Meyerhold) und in Deutschland (Piscator) zum Zuge kam« (ebd.), wurde nicht mehr angeknüpft. Am ehesten noch zeigte sich die Intention, »mit der neuen Gesellschaft auch ein neues Theater zu schaffen«, in ansatzweisen Versuchen zur Etablierung eines »sozialistischen Volkstheaters« (ebd.).

Insgesamt habe die mit dem von Honecker eingeschlagenen »Kurs [einer] vorsichtige[n] Lockerung im kulturellen Bereich« (ebd.: 133) einhergehende Entwicklung der frühen 1970er Jahre aber primär eine verstärkte Hinwendung zu Gesellschaftsbetrachtungen aus einer »individuellen Perspektive« (ebd.: 134) mit sich gebracht, in denen weniger das »politische Ideal« im Zentrum stehen sollte als vielmehr das Anliegen, Konflikte und individuelles Scheitern als »tragische Folgen sozialer Verhältnisse« (ebd.) sichtbar zu machen. Schließlich erlebten in diesen Jahren auch der Film und nicht zuletzt die Rockmusik eine Hochkonjunktur: Hatte Ulbricht noch »das ›Yeah, Yeah, Yeah‹ der Beatles gegeißelt« (ebd.: 135), so gestand Honecker – an der Entwicklung einer »sozialistischen Nationalkultur« (ebd.) interessiert – dieser Musikrichtung in der Variante als »populärer DDR-Rock« (ebd.: 136) gewisse Freiheiten zu. Wie Irmer und Schmidt darlegen, erhält in diesem kulturellen Gesamtkontext der 1970er Jahre auch das Theater neue Möglichkeiten, »Experimente im Umgang mit dem Bisherigen« (ebd.) zu machen. Was genau ein ›DDR-Theater‹ zu sein hatte, sei dabei indes alles andere als klar gewesen – vielmehr herrschte eine Art Definitionsvakuum, welches die Autoren wie folgt umreißen:

> »Die agitatorischen und anspruchsvollen Stücke mit Themen aus Industrie und Landwirtschaft waren verbraucht, die altehrwürdigen Klassikerinszenierungen wirken oft verstaubt und bieten kaum die Grundlage für die von Theaterleuten und Publikum erhoffte aktuelle Diskussion, während die Dramatiker im Lande, die sich auf das Ausweichen in mythologische Stoffe oder einfach nur aufs Warten verlegt hatten, sich der Hoffnung hingeben, einmal doch ohne zensurbedingte zeitliche Verzögerung mit ihren Stücken direkt auf ihr Publikum zu treffen.« (Ebd.: 136)

---

offenbar etwas kosten: Wurden in der DDR anno 1988 für Kultureinrichtungen über vier Milliarden Mark aufgeworfen, so waren es in der BRD etwas über neun Milliarden. Die DDR gab somit *per capita* etwa 246 Mark für kulturelle Einrichtungen aus, die BRD demgegenüber nur rund 150 Mark (vgl. ebd., unter Verweis auf Zimmer 1990).

Im Kontext dieser Gesamtwetterlage, in der sich – innerhalb der gegebenen »kulturpolitischen Grenzen« (ebd.) – der Tendenz nach die künstlerischen Spielräume öffneten, habe das Theater eine Bedeutungsaufwertung und Zunahme an Deutungsmacht erfahren, wie sie »im Vergleich mit anderen Künsten in der DDR nur noch der Malerei eigen« (ebd.) gewesen sei. Als diese Zeit des anbrechenden ›DDR-Regietheaters‹ prominent prägende Regisseure nennen die Autoren[22] zuvorderst den im schweizerischen Yverdon geborenen Brecht-Schüler *Benno Besson* (1922-2006), der nach einem Studium der Anglistik und der Romanistik in Zürich ab 1943 am dortigen Schauspielhaus als Regieassistent arbeitet, um 1945 mit einer Brecht-Inszenierung auf Tournee durch die französischen Besatzungszonen Deutschlands zu gehen und von 1949 bis 1958 am Berliner Ensemble zunächst als Regieassistent und Schauspieler, dann als Regisseur zu wirken (der für zahlreiche Uraufführungen von Stücken aus dem Spätwerk Brechts verantwortlich zeichnende Besson gilt bis heute als international renommiertester schweizerischer Theaterregisseur); *Adolf Dresen* (1935-2001), der nach einem Germanistikstudium in Leipzig zunächst – ab 1958 – als Dramaturg und Regisseur an Häusern in kleineren Städten, ab 1964 dann am Deutschen Theater in Ost-Berlin inszeniert (1977 verlässt er die DDR und ist fortan unter anderem in Basel, am Wiener Burgtheater, in Bochum sowie – in den frühen 1980er Jahren in der Funktion des Schauspielleiters – in Frankfurt am Main tätig); *Manfred Karge* (*1938), der von 1958 bis 1961 in Berlin Schauspiel studiert und danach ein Engagement als Regieassistent und Schauspieler am Berliner Ensemble erhält (bis 1968), wo seine gemeinsam mit Matthias Langhoff (siehe weiter unten) veranstalteten Brecht-Abende gefeiert werden (von 1969 bis 1978 ist er dann zusammen mit Langhoff an der inzwischen von Benno Besson geleiteten Berliner Volksbühne tätig, wo sein langjähriges Arbeitsbündnis mit Heiner Müller seine Anfänge nimmt); den in Zürich geborenen *Matthias Langhoff* (*1941)[23], der ab 1961 Regieassistent am Berliner Ensemble ist und von 1969 bis

---

22 Die Informationen zu den genannten Regisseuren sind teils Irmer/Schmidt (2003: 137ff.) selbst, teils den entsprechenden Einträgen in dem von Brauneck und Beck (2007) herausgegebenen *Theaterlexikon 2* entnommen.

23 Matthias Langhoff ist einer der beiden Söhne von *Wolfgang Langhoff* (1901-1966), der in Berlin als Sohn einer Malerin und eines Kaufmanns zur Welt kommt. Nach Ende des Ersten Weltkriegs nimmt Wolfgang Langhoff Schauspielunterricht und geht hierauf Engagements in Königsberg, Hamburg und Wiesbaden ein. Gemeinsam mit Schauspielkollegen gründet er 1930 die Agitprop-Gruppe ›Nordwest ran‹. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten wird er aus einem Engagement am Stadttheater Düsseldorf entlassen und inhaftiert. 1934 flieht er in die Schweiz, wo er am Schauspielhaus Zürich bis 1945 als Schauspieler und Regisseur arbeitet. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs übernimmt Langhoff zunächst die Generalintendanz der Städtischen Bühnen Düsseldorf und leitet dann, von 1946 bis 1963, das Deutsche Theater in Berlin (DDR). Als beispielhaft gelten

1978 mit Karge an der Berliner Volksbühne zusammenarbeitet (ab 1978 sind die beiden – als ›Regie-Duo‹ – auch in Westdeutschland, Frankreich und Österreich tätig); *Bernhard Klaus Tragelehn* (*1936), der von 1955 bis 1958 an der Akademie der Künste Berlin studiert, dann (bis zu seinem Rauswurf nach einer Müller-Uraufführung) an einer Berliner Studentenbühne aktiv und 1961/1962 im Kohlentagebau tätig ist. In den späten 1960er Jahren wird er Dozent an der Deutschen Hochschule für Filmkunst Babelsberg, von 1972 bis 1976 wirkt er als Regisseur am Berliner Ensemble (Co-Regie mit *Einar Schleef* (1944-2001); die Inszenierung von Strindbergs *Fräulein Julie* wird abgesetzt, 1979 reist Tragelehn aus der DDR aus).

Den genannten Regisseuren ist, neben dem Umstand, dass sie um 1970 herum – mit Ausnahme des schon etwas älteren Besson – alle in ihren frühen Dreißigern sind,[24] ihre »Offenheit für ein kritisches Theater« (ebd.: 137) gemeinsam, »wie es einst von Brecht inspiriert wurde und das es, in Abgrenzung zu ihm, weiterzuentwickeln gilt« (ebd.). Als »ein Extrem dessen, was in Westdeutschland später Regietheater genannt wird« (ebd.: 139), gilt Irmer und Schmidt zufolge *Herbert König* (1944-1999), der nach dem Abitur und einem abgebrochenen Chemiestudium als Bierfahrer und Filmkritiker arbeitet, danach Regieassistenzen übernimmt und im Fernstudium Theaterwissenschaft studiert. 1973 gibt er sein Regiedebüt in Magdeburg (Strindbergs *Fräulein Julie*) und zieht danach mit einer Gruppe von Schauspielern nach Brandenburg an der Havel. Seine dortige Inszenierung von Lorcas *Yerma* wird vor der Premiere abgesetzt – es gibt ein Parteiverfahren, König wird bestraft. Letzte Inszenierungen in der DDR erarbeitet er in Anklam, wo *Frank Castorf* (*1951) zu der Zeit als Oberspielleiter wirkt (auch hier wird eine Lorca-Inszenierung vor der Premiere gestrichen); 1983 Ausreise aus der DDR. Bei König, so resümieren die Autoren, fänden sich »ganz und gar individuelle Auslegungen eines Stücks in einem künstlerisch durchgestalteten Raum, der nicht den Vorgaben des Autors« (ebd.) folge. Als drei weitere Regisseure, die gegen Ende der 1970er Jahre wichtig werden sollten, indem sie das Regietheater – insbesondere durch eine

---

»seine werktreuen Inszenierungen von Dramen der deutschen Klassik, die er als zentralen Teil des bürgerlichen Erbes für den Sozialismus bewahren wollte« (Brauneck/Beck 2007: 420). Brechts episches Theater lehnte Langhoff, der sich an Stanislawski orientierte, als »zu abstrakt« (ebd.) ab. Unter seiner Leitung bildete das Deutsche Theater daher »einen Gegenpol zum Berliner Ensemble« (ebd.).

24 Interessanterweise schreiben Irmer/Schmidt (2003) über die erwähnten Regisseure, welche in der DDR der 1970er Jahre diese »neue Theaterkunst« (ebd.: 137) repräsentierten, sie seien »nicht einer einzigen Generation zuzurechnen« (ebd.). Auffallend ist aber, dass zumindest jene, die sie hier explizit nennen, mit ihren westlichen Berufskollegen, die ab Ende der 1960er Jahre das ›Regietheater‹ im Theaterbetrieb der BRD durchsetzen werden, doch *grosso modo* Geburtsjahrgänge zwischen Mitte der 1930er und Anfang der 1940er Jahre gemeinsam haben.

Neuausleuchtung Georg Büchners – »zu höchster Form« (ebd.: 140) führen würden, nennen Irmer und Schmidt: *Jürgen Gosch* (1943-2009), der 1978 *Leonce und Lena* als »absurde Staatsfarce« (ebd.) inszeniert (seine letzte Arbeit in der DDR, danach erhält er dort keine Inszenierungsmöglichkeiten mehr); *Wolfgang Engel* (*1943), der mit Blick auf die 1980er Jahre als einer der wichtigsten, eigenwilligsten Regisseure der DDR gilt (er opponiert öffentlich gegen die offizielle Kulturpolitik und ist Ende 1989 einer der Protestführer am Staatsschauspiel Dresden); *Alexander Lang* (*1941), der zunächst an verschiedenen Bühnen Berlins arbeitet und 1969 ans Deutsche Theater kommt, um dort ab 1977 regelmäßig zu inszenieren.

Zusammenfassend charakterisieren Irmer und Schmidt Regietheater in der DDR als ein Unterfangen, bei dem es darauf ankam, zusammen mit Schauspielenden und Bühnenbildnern eine »planmäßig genehmigte Inszenierung« (ebd.: 139) so zu erarbeiten, dass man mit ihr »auf aktuelle Stimmungen« (ebd.) Bezug nehmen konnte. Oftmals habe sich die Neuinterpretation von Klassikern in diesem Sinne als »weit aussagekräftiger« (ebd.) herausgestellt, als dies bei Gegenwartsstücken hätte der Fall sein können. Die Theaterkritik in der DDR begrüßte die Entwicklung eines solchen Regietheaters teilweise, allerdings ohne dies »in der Presse deutlich zu formulieren« – fand sie sich doch in einem »Zwiespalt« wieder »zwischen dem, was man gesehen und gedacht [hatte], und dem, was man als Gehalt einer Aufführung gedruckt weitergeben [konnte]« (ebd.).

Eine einschneidende Umformung – und personelle Umwälzung – erfuhr das Feld des Theaters in der DDR im Gefolge der sogenannten ›Biermann-Affäre‹: 1965 hatte Wolf Biermann (*1936), der »Sänger des halböffentlichen Worts über Widersprüche im Arbeiter-und-Bauernstaat« (ebd.: 175), gemeinsam mit der Schauspielerin und Regisseurin Brigitte Soubeyran (*1932) das Berliner Arbeiter- und Studententheater *bat* gegründet.[25] Als Biermann, der während eines ihm auferlegten Auftrittsverbots auch gerne mal »mit seiner Gitarre [...] in der Kantine des Deutschen Theaters auf[trat]«, um den dortigen Schauspielern, Dramaturgen und Regisseuren seine »Songs gegen die Dummheit der Partei« (ebd.) vorzutragen, 1976 ausgebürgert wird, solidarisieren sich Schriftsteller, Schauspieler und Dramatiker mit ihm und unterschreiben eine Protestnote. Auf die Affäre folgt ein »Exodus von Künstlern aus der DDR« (ebd.). Neben zahlreichen Schauspielern verlassen – als eine mehr oder minder unmittelbare Konsequenz der Biermann-Affäre – nicht zuletzt viele als bedeutend geltende Theaterregisseure das Land: Adolf Dresen,

25 Gemäß Online-Selbstporträt des *bat* fanden »die ersten Inszenierungen des jungen Theaters, ›Berliner Brautgang‹ und ›George Dandin‹ [...] beim Publikum großen Anklang, erregten aber das Missfallen der Kulturbürokratie«. Kurze Zeit nach seiner Gründung wurde die Bühne wieder geschlossen (siehe Link 03). Heute dient das *bat* als Studiobühne der Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ in Berlin (vgl. hierzu den Abschnitt 7.3 zu den staatlichen Regie-Ausbildungsstätten im Theaterfeld).

Jürgen Gosch, Benno Besson, Bernhard Klaus Tragelehn, Manfred Karge, Matthias Langhoff, Herbert König – und auch Uta Birnbaum, eine der wenigen Frauen, die zu der Zeit in der DDR Regie führen, geht: »Die Theaterelite ist dezimiert.« (Ebd.: 176) An den Theatern der DDR sollten sich damit, wie Irmer und Schmidt resümieren, »kaum zu schließende Lücken« (ebd.) auftun. Nicht uninteressant ist vor diesem Hintergrund die Feststellung von Uecker et al. (1998), wonach für die Zeit zwischen 1963 und 1989 ein ansehnlicher Zuwachs an Regisseur*innen* in der Theaterlandschaft der DDR zu verzeichnen ist. Gab es 1963 an den festen Spielstätten der Republik gerade mal vier Regisseurinnen, so sind es 1989 deren 24. Der mit Blick auf die Regie »quantitativ und qualitativ auffällige Vorstoß von Frauen« (ebd.: 34) habe indes »erst Ende der siebziger Jahre« (ebd.) eingesetzt. Den Autorinnen zufolge verdankt sich dieser Durchbruch der Regisseurinnen zum einen der insbesondere von jüngeren Schauspielerinnen wahrgenommenen Möglichkeit zu einer »akademischen Regieausbildung« (ebd.), wie sie ab 1974 am neu eingerichteten Regieinstitut der Staatlichen Schauspielschule in Berlin bestand. Zum anderen erhielten vermehrt »gestandene Darstellerinnen, die nicht mehr nur Schauspielerinnen sein wollten, [...] in ihren Ensembles oder im Gastvertrag die Chance, sich auf autodidaktischem Wege als Regisseurinnen zu profilieren« (ebd.).[26] Angesichts der von Irmer und Schmidt (2003) beschriebenen Dezimierung der Regisseurpopulation im Gefolge der Biermann-Affäre von 1976 ist nicht auszuschließen, dass die Durchsetzung und Etablierung von Regisseurinnen in der DDR – in Verschränkung mit den von Uecker et al. genannten Gründen – auch mit dem recht akuten Vorhandensein der besagten Lücken im Feld zusammenhängt.

4.3 ZUR MULTIPLEN RELATIONALITÄT DER THEATERREGIE

Vor dem Hintergrund der oben stehenden Erörterungen sollte deutlich geworden sein, dass die Entwicklung des Regietheaters, wie dieses sich – der dominierenden Vorstellung zufolge: befördert von seinen recht exklusiv männlichen Protagonisten – in den 1960er Jahren anbahnt und in den 1970er Jahren seinen Durchbruch erlebt, von auf verschiedenen Ebenen und zwischen unterschiedlichen Akteuren ausgetragenen Positions- und Deutungskämpfen begleitet wird. Erscheint es somit angezeigt, von einer die Theaterregie kennzeichnenden *multiplen Relationalität* zu spre-

26 Als Schauspielerinnen, die über das Studium zur Regie kamen, nennen die Autorinnen exemplarisch Freya Klier (*1950) und Christine Harbort (1949-2003); als Beispiele etablierter Schauspielerinnen, die auf autodidaktischem Wege zu Regisseurinnen wurden: Ursula Karusseit (*1939), Katja Paryla (*1940), Irmgard Lange (Geburtsjahr nicht ausfindig zu machen), Angelika Waller (*1944), Johanna Schall (*1958) sowie Gabriele Heinz (Geburtsjahr nicht ausfindig zu machen).

chen, so möchte ich diese im Folgenden noch etwas schärfer konturieren. Hierfür setze ich bei den Begriffen des *Regietheaters* und der *Werktreue* selbst an – und damit bei zwei feldspezifischen Termini, die für Balme (2008) letztlich die »siamesischen Zwillinge« (ebd.: 43) ein und desselben Diskurses sind.

Christopher Balme zufolge knüpft die Werktreue-Diskussion, wie sie sich ab den 1960er Jahren an dem Aufkommen des Regietheaters entzündet, an entsprechende Debatten in der Zeit der Weimarer Republik an, da die Inszenierungsweisen der Regietheater-Regisseure auch das »Brecht'sche Erbe wieder aufgreifen« (ebd.: 47) würden. Die von Brecht, Piscator und anderen entwickelten Techniken wie Montage, Kommentierung und Historisierung erlebten, wie Balme konstatiert, mit dem Theater der neuen Avantgarde sozusagen ein *Comeback*. Vor diesem Hintergrund ließen sich die vehementen Reaktionen etwa auf die legendär gewordene Inszenierung Peter Steins des *Torquato Tasso* 1969 in Bremen auch »nicht ausschließlich ästhetisch verstehen« (ebd.) – vielmehr komme in ihnen der Konflikt zwischen den »Hütern eines pseudoreligiösen Klassikerkults« einerseits und den »aufmüpfigen Apostaten, die an heiligen Glaubensprinzipien rütteln« (ebd.), auf der anderen Seite zum Ausdruck. Dem Soziologen bietet es sich geradezu an, den von Balme geäußerten Vorschlag, die in den 1960er und 1970er Jahren neu auflodernde und bis heute mal eher vor sich hin mottende, mal wieder brennende Werktreue- und Regietheater-Diskussion als »Glaubenskrieg« (ebd.) zu begreifen[27], aufzunehmen und in Hinsicht auf die für die vorliegende Studie zentrale Frage nach jenen die ›Ordnung des Theaters‹ kennzeichnenden Strukturierungsprinzipien noch etwas auszubuchstabieren. Mit Blick auf diese kommt dem Regieberuf (und den diesen ausübenden Kulturproduzentinnen und Kulturproduzenten) eine entscheidende Rolle zu.

Wie im Einleitungskapitel dargelegt, gehe ich mit Bourdieu (1999) davon aus, dass es sich bei dem relativ autonomen Theaterfeld – wie bei jedem anderen Feld der Kultur(re)produktion – um ein »Glaubensuniversum« (ebd.: 362) handelt, in dem konkurrierende (mehr oder weniger dogmatische) Definitionen nicht allein dessen kursieren, was Theater als Institution, Kunst- und Praxisform zu sein hat. Gleichermaßen umstritten ist, wer (und *weshalb* wer) als legitimer Repräsentant, legitime Repräsentantin eines dann eben so und nicht anders zu verstehenden Theaters zu gelten hat. Erst dieses Universum erzeugt, indem es an den Regisseur – und an den symbolischen Wert des von ihm erarbeiteten ›Werks‹ – glaubt, diesen als Künstler. Christopher Balme (2008) argumentiert nun, es gelte, wolle man den

27 Irmer/Schmidt (2003) ihrerseits sehen in der »seit dem ersten Auftreten des Regietheaters um 1900 immer wieder aufflammende[n] Werktreue-Debatte« ein »Scheingefecht« (ebd.: 139), das von der »eigentlichen Frage« ablenke: »Kunst als etwas Unbekanntes, als etwas nicht Festgelegtes – entgegen der offiziellen Auffassung einer noch immer humanistisch-sozialistisch deklarierten Weltvereinfachung« (ebd.: 139f.).

Begriff der *Werktreue* verstehen, sich der romantischen Kunsttheorie zuzuwenden, um sich darüber klar zu werden, dass sich in der Romantik ein »emphatische[r] Kunstbegriff« (ebd.: 43) entwickelte. Unter Rekurs auf diesen sollte die »Verehrung« des Künstlergenius und des von diesem erschaffenen Werks »quasireligiöse Züge« (ebd.) annehmen. Demnach mag man den nunmehr das *Regietheater* kennzeichnenden »Glaubenskrieg« (ebd.: 47), in dessen wirrem Kontext der ›geniale‹ Regisseur einmal hoch heilig gesprochen, einmal verteufelt wird, einerseits als reichlich anachronistisch deuten, andererseits aber auch – gerade aufgrund seiner scheinbaren Zeitwidrigkeit – als soziologisch aufschlussreich betrachten.

Balme schreibt weiter, dass sich die ›Werke‹ des Theaters (im Sinne von Aufführungen) solange durch eine Angewiesenheit »auf ›ausübende Künstler‹, wie Hegel sie nennt« (ebd.: 44), auszeichneten, als der *Dramatiker* als deren eigentlicher Schöpfer galt. Gleichzeitig konstatiert er, dass in dieser Sichtweise das Dichterwerk als heilig gelte, während »Musiker und Schauspieler, die gleichermaßen ganz unten in der Hierarchie der Künste rangier[t]en« (ebd.: 43), für Hegel »Problemfälle« (ebd.) darstellten. Damit erinnert uns der Autor daran, dass die Diskurse und Deutungskämpfe, über welche sich die Geltungsunterschiede und Statusverhältnisse zwischen künstlerischen Domänen und Akteursgruppen herstellen, nicht als ein für alle Mal geführt beziehungsweise ausgefochten zu begreifen, sondern vielmehr als die ›Hierarchie der Künste‹ in ihrer Struktur immer wieder neu bestimmend zu sehen sind. Für Hegel, so gibt Balme zu verstehen, gelten Schauspieler und Musiker, die ein Werk aufführen respektive zum Klingen bringen – und zu ihnen wären dann eben auch die noch keineswegs geheiligten und entsprechend ›niederen‹ Regisseure zu zählen, welche Dramen möglichst ›werktreu‹ in Szene zu setzen haben –, als bloße Vermittler, ja als »‚Schwämme‹ [...], auf welchen der Autor bzw. Komponist oder Dichter spiel[t]« (ebd.).

In E. T. A. Hoffmanns Aufsatz *Beethovens Instrumental-Musik* (in welchem dieser sich mit dem »Problem des ›Vortrags‹« (ebd.: 44) befasst) erkennt Balme schließlich den *locus classicus* einer romantischen Kunstauffassung, der gemäß sich der ein Werk vortragende Künstler diesem in »völlige[r] Selbstaufgabe« (ebd.) hinzugeben habe und deren Logik dann etwa die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu beobachtenden »Auswüchse der Wagner-Verehrung« (ebd.: 45) folgen sollten. Damit drängt sich mit Blick auf die Entwicklung im *Feld des Theaters* die Frage auf, ob wir es bei der in den 1970er Jahren einsetzenden Hochkonjunktur des Regietheaters nicht mit einer Art neoromantischen *Regisseur*-Verehrung zu tun haben. Und wenn ja: Welcherart Mechanismen und Veränderungen in der (hierarchischen) Ordnung nicht nur innerhalb des Theaters selbst, sondern zwischen den verschiedenen Subfeldern in der Sphäre der Kultur(re)produktion insgesamt sind es, die zusammengenommen dafür gesorgt haben mögen, dass der Regisseur seinen Status als ›Schwamm‹ des Dichters zugunsten seiner Prominenz und Ehrwürdigkeit *als* Regisseur überwinden konnte, ja gewissermaßen musste?

4.3.1 Ebenen der (Un-)Gläubigkeit

Einen ersten Anhaltspunkt dafür, dass Verschiebungen in der dem Theaterregisseur zukommenden Wertschätzung oder zugeschriebenen Bedeutung als nicht unabhängig von entsprechenden Wandlungstendenzen in anderen Subfeldern der Kultur(re)produktion begreifbar zu machen sind, finden wir in dem oben erwähnten Plädoyer Peter Löfflers (1966) für eine größere Unabhängigkeit der Theaterregie von allem ›Dramatischen‹ (siehe Punkt 4.2.2 der vorliegenden Arbeit). Löffler zufolge gilt es auf den künstlerisch verantwortlichen *Regisseur* zu vertrauen: *Er* soll es sein, der für das, was auf der Bühne – zumal auf einer, die für sich »von heute zu sein« (ebd.: 326) beansprucht – gezeigt wird, gleichsam ›den Kopf hinhält‹, um so als entscheidender Künstler *sichtbar* – aber, wie sich erwiesen hat, auch ein Kandidat fürs Schafott – zu werden. Rahmt Löffler nun seine die Theaterregie betreffende Positionierung mit dem Hinweis auf die zu seiner Zeit zu beobachtende Öffnung der Gestaltungsspielräume, die – im Unterschied zur Situation am Theater – Kulturproduzierende insbesondere im Bereich von *Film und Fernsehen* genießen, so manifestiert sich darin die Hintergrundüberzeugung von einer das Verhältnis von Theater und anderen Domänen der Kultur(re)produktion prägenden kompetitiven Struktur. Verbunden damit ist seine Befürchtung, die Bühnenkunst könnte angesichts der Entwicklungen in anderen Sphären allzu sehr ins Hintertreffen geraten beziehungsweise im selbigen (dort nämlich sieht Löffler das Theater bereits) noch vollends verstauben. Tatsächlich erfreut sich der *Film*regisseur in den 1960er Jahren – hier exemplarisch mit Blick auf die Schweiz[28] – einer zunehmenden Aufmerksamkeit als künstlerisch-kreative Kraft: Ausgehend von den das schweizerische Filmschaffen der 1940er und 1950er Jahre kennzeichnenden Bedingungen und zwei Fallstudien zu Filmregisseuren dieser Zeit – Leopold Lindtberg (1902-1984) und Kurt Früh (1915-1979) –, zeichnet Olivier Moeschler (2011) in seiner Studie den allmählichen Übergang vom zunächst noch stark unter dem Regime der Produzenten stehenden, sozusagen ›ausführenden‹ Filmregisseur – dem »réalisateur-employé« (ebd.: 111) –, für den Lindtberg und Früh stehen, hin zum staatlich geförderten und nunmehr als künstlerische Figur anerkannten ›Autor-Regisseur‹ – dem »auteur-réalisateur« (ebd.) – nach, wie er (verkörpert etwa von Alexander Seiler (*1928) und Alain Tanner (*1929)) sich in den 1960er Jahren allmählich durchsetzt. Moeschler streicht dabei nicht zuletzt hervor, dass die Statusaufwertung, die der Filmregisseur in diesen Jahren erfährt, mit einer neuen Sichtbarkeit und einem gleichsam epochalen Geltungszuwachs des schweizerischen (Kino-)Films

28 In der DDR ist eine ähnliche Entwicklung, wie unter Punkt 4.2.4 erwähnt, in den 1970er Jahren zu beobachten.

insgesamt einhergehen sollte.[29] Vor diesem Hintergrund erscheint der *Theaterregisseur* als jener Funktions- und Hoffnungsträger, dem im kompetitiv strukturierten Gefüge der verschiedenen Subfelder in der Sphäre der Kultur(re)produktion – die ihrerseits von Wandlungen gekennzeichnet sind, im Zuge derer neue *Köpfe* (wie der des hervorragenden Filmregisseurs) geboren werden – die Rolle zufällt, für die Konkurrenzfähigkeit, ja die Legitimität von Theater als ebenbürtige, nicht minder zeitgemäße Kunstform und künstlerische Institution zu sorgen.

Der mit der Werktreue-Debatte einhergehende Bedeutungs- und symbolische Machtzuwachs des Regietheater-Regisseurs erhellt sich, folgt man wiederum Grunert (2002), weiter unter Berücksichtigung der Entwicklung der dramatischen Produktion und also, wenn man so will, des Zustands des *literarischen* Felds oder genauer: des den zeitgenössischen Dramatikern entgegengebrachten Stellenwerts. Ab Mitte des 20. Jahrhunderts sei, wie der Autor feststellt, immer wieder die »schöpferische und geistige Armut der Gegenwart beklagt« (ebd.: 32) worden mit dem Argument, dass an »aktuellen Stücken« – zumal an solchen, die von einer für die Aufnahme in die Spielpläne hinreichend »akzeptablen dramatischen Qualität« (ebd.) zeugten – ein großer Mangel herrsche. Während man bis ins und auch noch *im* 19. Jahrhundert allem voran Stücke aufzuführen pflegte, die – oftmals auf Anlass eines Theaters hin und dann in regem Austausch mit Spielleitern und Schauspielenden – von zeitgenössischen, lebenden Autoren verfasst wurden, liege »der Anteil an Uraufführungen lebender Dramatiker im deutschsprachigen Theater heute nur noch bei etwa 10% der Neuinszenierungen« (ebd.: 32f.), so Grunert. Für diesen Hang des Regietheaters, sich bis in unsere Tage vornehmlich an den dramatischen Klassikern abzuarbeiten (statt sich der Inszenierung von zeitgenössischen Stücken lebender Autorinnen und Autoren anzunehmen), sieht der Autor im Wesentlichen drei Ursachen: erstens – unter ökonomischen Gesichtspunkten – den »wirtschaftlichen Zwang zum populären ›Kassenschlager‹« (ebd.: 33), zweitens – auf der Ebene der Orientierung an Publikumserwartungen – »ein tatsächlich vorhandenes oder auch nur unterstelltes Unverständnis breiter Publikumskreise für moderne Kunst« (ebd.) sowie drittens – auf der Ebene der Anerkennung seitens der Experten –, dass die Neuinszenierung klassischer Werke den Regisseuren »im Zweifel auch die besseren Erfolge [...] bei der Kritik bescheren« (ebd.). Erst in der jüngsten Vergangenheit, so diagnostiziert Grunert zu Beginn des 21. Jahrhunderts, scheine sich eine »Renaissance der Dichter« (ebd.: 34) anzukündigen:

---

29 Die minutiöse Analyse der Genese des *Nouveau cinéma suisse* und der Erfindung des Autorenfilmregisseurs, welche Moeschler (2011) vorlegt, zeichnet sich durch einen konfigurativen Ansatz aus, mit dem der Autor – jenseits subjektivistisch-heroisierender oder strukturdeterministischer Vereinseitigungen – der relativen Autonomie der untersuchten Kulturproduzenten im Spannungsfeld individueller Praxis und (neuer) institutioneller Arrangements in beeindruckender Weise Rechnung trägt.

»Das Interesse an neuen zeitgenössischen Texten ist wieder erwacht, selbst kleinere Theater vergeben Stückaufträge an (meist sehr junge) Autoren. Kaum ein renommiertes Haus kommt ohne eigenen Wettbewerb für Nachwuchsdramatiker oder wenigstens einige Uraufführungen im Spielplan aus.« (Ebd.)

Ist der Geltungszuwachs des Regietheater-Regisseurs zum einen im Lichte entsprechender Statusveränderungen hinsichtlich bestimmter Protagonisten in anderen Subfeldern der Kultur(re)produktion – namentlich des Filmregisseurs – und zum anderen auf der Folie einer gewissen Entkoppelung des Theaters von zeitgenössischer Dramatik zu sehen,[30] so betrifft eine dritte Verschiebung der Aufmerksamkeit das Glaubensuniversum des Theaters im engeren Sinne.

Als Folge der Durchsetzung des Regietheaters im deutschsprachigen Raum profilierten sich nämlich, wie Gutjahr (2008) festhält, die Theater nicht mehr allein über ihre Ensembles oder einzelne besonders prominente Schauspielerinnen oder Schauspieler, sondern »ganz wesentlich über Regisseure« (ebd.: 20), die nunmehr »wegen ihres spezifischen Stils für bestimmte Inszenierungen verpflichtet« (ebd.) werden. Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure stehen so gesehen, was die Frage nach ihrer Geltung und Anerkennung – sprich: ihrer symbolischen Macht – angeht, in einem Konkurrenzverhältnis auch gegenüber den Schauspielenden. Eine diese Spannung thematisierende Positionierung findet sich in der Einleitung C. Bernd Suchers (1990) zu seinem Porträtband *Theaterzauberer 2*, in welchem er sich zehn Regisseuren widmet und diesen also vermittels einer an die interessierte Öffentlichkeit gerichteten »Praxis der Namensnennung« (Wenzel 2000: 453) eine gewisse Prominenz verschafft. In seinem Vorwort sieht sich Sucher, der zwei Jahre davor bereits einen entsprechenden Band zu Schauspielerinnen und Schauspielern

30 Eine Positionierung aus dem frühen 20. Jahrhundert, in der wiederum der besondere Wert der Verbundenheit von Theater*autor* und Theater*aufführung* herausgestellt wird, findet sich in dem Aufsatz über *Das Theater* aus der Feder von Max Burckhard (1854-1912), der in den 1890er Jahren als Direktor des Wiener Burgtheaters (damals noch Hofburgtheater genannt) waltet. »Autoren«, so also schreibt Burckhard, die »die äußeren Kunstgriffe ihres Handwerkes verstehen, reisen [...] zu den Premieren ihrer Stücke in verschiedenen Städten herum, um auf diese Weise Anteil zu haben an den Ehren des Abends, ja fördernd auf sie zu wirken« (Burckhard 1907: 71). Für den Autor könne denn auch kein Zweifel darin bestehen, dass »dieses ›Erscheinen‹ des Dichters unter Umständen entscheidend« sein könne mit Blick auf »den Erfolg des Stückes oder doch für die Stärke des Erfolges« (ebd.). Insbesondere – so gibt Burckhard weiter zu verstehen – wenn der Theaterautor schon »einen bekannten Namen« besitze oder wenn an dem Aufführungsabend »Freunde seiner Werke oder gar Anhänger seiner Person vorhanden« seien, wirke sich »die Spannung, den berühmten Mann zu sehen, anregend auf die Beifallslust und die Beifallsäußerung des Publikums« (ebd.) aus.

veröffentlich hatte, dazu veranlasst, die Aufmerksamkeit, die er neuerdings den Regisseuren schenkt, zu begründen: Mit dem Schauspieler-Porträtband habe er jene, die »Schau-Spiel letztlich ermöglichen, ihm Leben schenken« (ebd.: 7), wieder »in den Rang erheben« wollen, der ihnen zustehe: die »Darsteller« nämlich, die nicht als die »willenlosen Erfüllungsgehilfen der Regisseure« zu sehen seien, sondern als »die eigentlichen Schöpfer« zu gelten hätten – und deren Vorrangstellung im Gefüge des Theaters ihnen »in den Jahren, die spätere Theaterwissenschaftler vorschnell mit dem Etikett ›Regietheater‹ versehen« (ebd.) sollten, abhanden gekommen sei.[31] Dass er nun doch auch »ein Buch mit Essays über Regisseure« (ebd.) vorlege, will Sucher weder als Regress noch als nachträgliche Richtigstellung verstanden wissen: Der Band sei von Anfang an geplant gewesen – und daran, so schließt Sucher, dass er der *zweite* sei, werde ersichtlich, welche Priorität er setze. Seiner hier – anno 1990 – behaupteten Priorisierung der Schauspielenden wird Sucher im frühen 21. Jahrhundert insoweit nicht recht konsequent entsprechen, als er sich ab 2005 an der Herausgabe einer ganzen Reihe von Schriften beteiligt, die – wie ich unter Abschnitt 10.2 darlege – als papierene *showrooms* für ›Nachwuchsregisseurinnen und Nachwuchsregisseure‹ zu typisieren sind und in welchen sich eine eher noch *forcierte* Bemühung um die Produktion der Geltung von Theaterregie manifestiert.

Davon, dass der Streit um die richtige Anerkennungsverteilung zwischen Regie und Schauspiel alles andere als beigelegt ist, zeugen hie und da anzutreffende Zeitdiagnosen, die für unsere Tage wiederum eine gewisse Einbuße der Geltungshoheit der Theaterregisseurinnen und -regisseure zugunsten des Schauspielerstands konstatieren wollen. Macht der oben erwähnte Grunert mit Blick auf die jüngste Vergangenheit eine Wiederbelebung zeitgenössisch-dramatischer Produktion aus, von der ein Bedeutungszuwachs von – allem voran jüngeren – Theaterautorinnen und Theaterautoren zu erwarten sei, so diagnostiziert etwa Ulrich Khuon (2008) eine seitens der »Öffentlichkeit und Presse« (ebd.: 54) neuerlich verstärkte Fokussierung auf die Schauspielenden: »Nach der ›Heiligsprechung‹ der Regie in den 1970er und 1980er Jahren« sei – so schätzt er den aktuellen Diskurs ein – »im Moment wieder die der Schauspieler angesagt« (ebd.).

Hinter der Wortwahl Khuons freilich, wonach wir es mit einem momentanen ›Angesagt-Sein‹ der Schauspielenden zu tun haben, steckt die Überzeugung, wonach die medial-öffentliche Art der Produktion der Heiligkeit einmal der Theaterregie, dann wieder der Schauspielkunst einer geltungskonjunkturellen Logik folgt, die eher oberflächliche Modeschwankungen zum Ausdruck bringt, als dass sie die das Verhältnis von Regie und Schauspiel kennzeichnenden Glaubensfragen im Sinne

31 Auf die Bedeutung der Theaterwissenschaft für den hier diskutierten Zusammenhang wird weiter unten eingegangen (siehe Punkt 4.3.4).

einer grundlegenden, ja für theatralische Produktionen konstitutiven Spannung abbilden würde.

Eine dem Regietheater-Regisseur gegenüber dezidiert ›kritische‹ Perspektive, in der dessen Relationalität sozusagen als eine *doppelt negative* Beziehungsform zum Ausdruck kommt, findet sich in dem mit der rhetorisch anmutenden Frage *Betreibt das Regietheater die Hinrichtung der Klassiker?* befassten Aufsatz von Dresen (1995): Davon ausgehend, dass es in »unserem Zeitalter eines historischen Bewusstseins« (ebd.: 70), in dem das Theater »zunehmend *alte* Stücke« spiele – im Sinne von Stücken, die ursprünglich »für die Zeitgenossen einer *anderen* Zeit« bestimmt gewesen seien –, eines »Interpreten« bedürfe, schreibt der Autor dem Regisseur »drei unterscheidbare Aufgaben« (ebd.: 71) zu, die sich für diesen im Laufe der Entwicklung des Theaters nach und nach ergeben hätten:

> »Er ist *Schauspiellehrer* und versucht der Schauspielerei ein handwerkliches Fundament zu geben, sie vom zufälligen inspirierten Moment unabhängig zu machen, sie als Beruf zu etablieren. Er ist *Integrator* der schauspielerischen Arbeit, versammelt die Mimen zum Ensemble, ist Ensemblebildner. Diese beiden Aufgaben wachsen ihm vor allem zu mit der Wandlung des rhetorischen zum naturalistischen Schauspieler [...]. Er wird im Zeitalter eines historischen Bewusstseins ferner zum *Interpreten* zunächst alter, später auch neuer Literatur.« (Ebd.)

In diesem Sinne sei die Interpretation »nur *eine* der Aufgaben des Regisseurs« (ebd.). Nun stelle sich aber, wie der Autor mit Blick auf das Theater der Gegenwart konstatieren will, heraus, dass der mit der Rolle des Interpreten betraute Regisseur nicht nur diese Aufgabe, sondern auch die des Schauspiellehrers und Integrators verfehle. Sein Verdikt: »[D]as ›Regietheater‹ degradiert sowohl den Dramatiker wie den Schauspieler.« (Ebd.) Für den dem Regietheater gegenüber ›ungläubigen‹ Dresen ist der Regietheater-Regisseur »eine Gestalt der Entfremdung« (ebd.: 103). Seinem *eigentlichen* Auftrag nach solle der Regisseur »die auseinander strebenden und sich gegeneinander verselbständigenden Schauspieler *zur Einheit* vermitteln« (ebd.: 103f.) und habe »die historische Entfremdung der alten oder die entfremdete Wirklichkeit der neuen Stücke« (ebd.: 104) zur »*unmittelbaren Wirkung*« (ebd.) zu bringen. Das rechtfertige den Theaterregisseur. Ob der Regisseur indes »gut oder böse« sei und ob es sich »um wirkliches Theater [...] oder um ›Regietheater‹« handle, das bemesse sich – wie der Autor weiter meint – »eben daran, ob er die Entfremdung vermittelt und in dieser Vermittlung aufgeht oder ob er sich bläht und sich selber darstellt« (ebd.). Vor dem Hintergrund dieser Argumentationslogik erstaunt es denn kaum, wenn Dresen schließlich betont, der »eigentliche Protagonist« der Theaterkunst sei »der *Schauspieler*« (ebd.: 105).

4.3.2 Selbstreferentialität und verwandte Phänomene

Ging es im obigen Abschnitt primär um die Geltung von Theaterregisseurinnen und -regisseuren gegenüber derjenigen von Repräsentantinnen und Repräsentanten *anderer* künstlerischer Sparten sowie die relationale Bedingtheit ihrer symbolischen Macht mit Blick auf die Sphäre der Kultur(re)produktion insgesamt, so möchte ich im Folgenden auf eine weitere Beziehungsform eingehen, die ungleich stärker *zwischen den Regisseurinnen und Regisseuren selbst* zu verorten und in der ein Strukturierungsprinzip zu sehen ist, angesichts dessen es angezeigt erscheint, davon zu sprechen, dass sich (spätestens) mit der Durchsetzung des Regietheaters seit den 1970er Jahren innerhalb des relativ autonomen Theaterfelds ein – seinerseits relativ autonomes – *Feld der Theaterregie* herausbildet.

Vor dem Hintergrund der in Kapitel 3 umrissenen Genese des ›idealen Regisseurs‹ (vgl. insbesondere Abschnitt 3.2) ist davon auszugehen, dass die um 1900 herum virulent werdende und im frühen 20. Jahrhundert sich noch verschärfende »Problematik der Inszenierung«, wie Bourdieu (1999: 196) sie als ein mit Blick auf das französische Theater insbesondere durch André Antoine dynamisiertes Strukturierungsprinzip beschreibt und wie sie hinsichtlich der deutschsprachigen Theaterlandschaft gemeinhin als am prominentesten von Max Reinhardt ins Spiel gebrachte Frage gilt, zwei Seiten hat: Zum einen vermag sie inter-regisseuriale Bezugnahmen – und dabei insbesondere solche der Abgrenzung – zu evozieren, zum anderen kann sie sich überhaupt erst durch eben solche entwickeln. Davon ausgehend, dass die ›Problematik der Inszenierung‹ einerseits zu sehen ist als ein im Raum des Möglichen vorhandenes Spektrum an *Optionen* unterschiedlicher Formen der regisseurialen Praxis, andererseits aber auch als eine in einer konkreten Aufführung – im engsten Sinne des Begriffs – *tatsächlich* realisierte Lösung, hat sie einen doppelten Charakter: Einem kulturellen Deutungsmuster nicht unähnlich, ist sie als ›Potentialität‹ angelegter *modus operandi* und praktisch vollzogenes *opus operatum* zugleich.[32] Wenn nun Grunert (2002) in seinen Betrachtungen zur *Theaterpraxis zu Beginn des 21. Jahrhunderts* feststellt, die »Regie der Gegenwart« (ebd.: 31) sei inzwischen derart vielfältig, dass sie sich nurmehr »schwer in konsistente Richtungen« (ebd.) einteilen lasse, so mag man seine Beobachtung als Hinweis darauf lesen, dass sich der Raum möglicher *modi operandi* der Theaterregie in den vergangenen 100 Jahren in eben dem Maße ausgedehnt hat, wie es zu einer Explosion der schieren Anzahl unterschiedlicher *opera operata* gekommen ist – und umgekehrt. Kraus (2007) zufolge hat sich die spezifische Art und Weise, in der das »Verhältnis von Inhalt und Darstellungsform« (ebd.: 99) vom einzelnen Regisseur

32 Pierre Bourdieu (1982) zieht die beiden Begriffe zur Umschreibung des Habitus als »*strukturierende und strukturierte Struktur*« (ebd.: 279) heran (vgl. Barlösius 2006: 57ff.).

definiert wird, insbesondere innerhalb der Regietheater-Avantgarde zu einem »Distinktionsmerkmal« (ebd.) entwickelt – wobei es zu verschärften Abgrenzungen unter ihren Repräsentanten nicht zuletzt im Zuge der Protestbewegungen Ende der 1960er Jahre gekommen sei.[33] In den 1970er Jahren verstärkte sich sodann diese »Tendenz, Theateraufführungen unter dem Aspekt der Regie zu betrachten« (Gutjahr 2008: 19), wobei sich – wie Gutjahr anführt – die »Attraktivität des Regietheaters« insbesondere durch »jene Regisseure [erhöht]« habe, die »durch aufsehenerregende Inszenierungen auf sich aufmerksam machen konnten« (ebd.).[34] Folgt man Ortrud Gutjahr weiter, so wird diese Entwicklung von (mindestens) fünf Phänomenen begleitet beziehungsweise gekennzeichnet:

Erstens habe sich im Zuge der »Klassiker-Kritik und der Durchsetzung des Regietheaters« (ebd.) gleichsam eine andere, neue »Form der Kanonisierung« (ebd.) durchgesetzt, »nämlich die der Regisseure selbst« (ebd.)[35] – was als ein Indiz dafür zu sehen ist, dass die Theaterregie *innerhalb* des Theaterfelds (und in dessen gleichzeitiger Ablösung vom Feld der Literatur) an relativer Autonomie gewinnt: Wo ein Kanon sein will, muss auch ein mehr oder weniger distinktes Feld existieren. *Zweitens* kommt es in diesem Kontext nicht nur zu einer Intensivierung der (abgrenzenden) Bezugnahmen auf die *opera operata* anderer Regisseure, sondern gleichermaßen zu einer gesteigerten Selbstreferentialität in der Theaterregie: Nicht selten, so schreibt die Autorin, würden mit dem Regietheater Aufführungen gezeigt, in denen der jeweilige Regisseur sich nicht nur von den Arbeiten seiner »Kollegen« (ebd.: 20), sondern – durch »Zitate und Anspielungen« – auch von »früheren eigenen Inszenierungen« (ebd.) abgrenze. Wird nun den Regietheater-Regisseuren, wie die Autorin weiter konstatiert, mit Blick auf die »Wirkungsmächtigkeit einer Aufführung neues Gewicht zugesprochen« (ebd.: 19), so verbindet sich dieser Geltungszuwachs – *drittens* – mit einem Phänomen, das sich unter Rückgriff auf Pierre Bourdieu (1999) als »Wunder der Signatur« (ebd.: 363) bezeichnen lässt: Im Gemenge der im Feld der Theaterregie geführten Positionierungs- und Abgrenzungskämpfe wurde es – wiederum in den Worten Ortrud Gutjahrs (2008) – zusehends »offensichtlich« (ebd.: 19), dass ein Theaterstück durch die »einzigartige wie auch

---

33 Die Autorin findet es vor diesem Hintergrund »auffällig, wie sehr sich die Akteure trotz aller Unterschiede im Rückblick über den gemeinsamen Protest gegen das etablierte Theater als Einheit« (ebd.: 100) gesehen hätten. Mit Blick auf die das Feld der Theaterregie – und vermittels hierüber: des Theaters – kennzeichnenden Strukturprinzipien wird der Aspekt der ›Regie-Generation‹ eine gewisse (zunehmend inflationäre) Selbstläufigkeit entwickeln. Vgl. diesbezüglich die Abschnitte 10.1 und 10.2.

34 Ortrud Gutjahr zählt exemplarisch Dieter Dorn (*1935), Claus Peymann (*1937), Jürgen Flimm (*1941), Klaus Michael Grüber (1941-2008), Hans Neuenfels (*1941), Jürgen Gosch (1943-2009), Einar Schleef (1944-2001) und Luc Bondy (*1948) auf.

35 Siehe hierzu auch das Kapitel 10 über die papierenen Ruhmeshallen der Theaterregie.

wiedererkennbare Inszenierungshandschrift« (ebd.) des Regisseurs zu einem »Bühnenereignis« (ebd.) werden konnte. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang freilich, dass das ›Wunder der Signatur‹ von einem »kollektive[n] Glaube[n] an das Spiel (die *illusio*) und den geheiligten Wert dessen, was auf dem Spiel steht« (Bourdieu 1999: 363), abhängt. Mit anderen Worten existiert die ›Inszenierungshandschrift‹ eines Regisseurs erst dadurch, dass dem spezifischen *modus operandi*, der seiner Arbeit zugrunde liegt – und der seinen (ephemeren) Ausdruck im Moment der Aufführung, in der Gestalt eines konkreten *opus operatum* findet –, eine hinreichende Glaubwürdigkeit eingeräumt wird.[36] Vor diesem Hintergrund ist denn auch das *vierte* von Gutjahr (2008) identifizierte Phänomen zu betrachten. Indem nämlich die Autorin – auf der Folie der genannten Entwicklung eines zunehmend von fremd- und selbstreferentiellen Bezugnahmen geprägten Regietheaters – ins Feld führt, dass gerade für »Theaterkenner« (ebd.: 19) an einer neuen Aufführung nicht mehr allein von Interesse sei, vom wem die Inszenierung stammt (und also: wessen ›Handschrift‹ sie trägt), sondern gleichermaßen, wie sich die betreffende Arbeit »zu legendär gewordenen früheren Aufführungen namhafter Regisseure in Beziehung setzt – oder setzen lässt« (ebd.), so rührt Gutjahr an eine die Regietheater-Inszenierung *rezeptionsseitig* betreffende Problematik: Dem Theaterpublikum wird zusehends abverlangt, dass es – gleichzeitig zu oder auch jenseits der Kenntnis des Kanons dramatischer Werke – über ein die Geschichte und Entwicklung der Regiekunst *selbst* betreffendes Wissen zu verfügen habe.[37] Ein *fünftes* Phänomen

36 Gutjahr (2008) stellt das im Feld der *Theaterregie* seit den 1970er Jahren gehäuft auftretende ›Wunder der Signatur‹ implizit auch in den Zusammenhang mit der kompetitiven Struktur, die *zwischen* den verschiedenen Subfeldern der Kultur(re)produktion herrscht: »Wie dies bei berühmten Dirigenten und Filmemachern längst der Fall« gewesen sei, hätten »nun auch die Namen von Theaterregisseuren« den Charakter von »Markenzeichen« (ebd.: 19) angenommen. Zur Produktion der den Theaterregisseur, die Theaterregisseurin betreffenden (Un-)Gläubigkeit siehe Punkt 4.3.1.

37 Aufgrund des ephemeren Charakters theatralischer Werke stellt sich ein spezifisches Problem: Anders als etwa im Bereich der Bildenden Kunst mit seinen physisch tangiblen Werken, die in Ausstellungen oder Museen handlungsentlastet vom Betrachter, von der Betrachterin genossen und – gleichsam mit bleibendem Eindruck – als Werke eines bestimmten Künstlers, einer bestimmten Künstlerin kognitiv verinnerlicht werden können, entzieht sich die Theateraufführung tendenziell einer solchen Art der kontemplativen Glaubensverfestigung. Wohl nicht zuletzt deshalb bedarf die Schaffung, Durchsetzung und Konsolidierung des für die Anerkennung des Regisseurs als Künstler unabdingbaren Glaubens einer höheren *Konstruktionsleistung*, als dies etwa beim Filmregisseur der Fall ist, dessen Werke aufgrund ihrer technischen Reproduzierbarkeit ungleich besser zirkulieren und damit auch den Namen ihres künstlerischen Urhebers wesentlich einfacher in Umlauf halten können.

schließlich ist darin zu erblicken, dass die ernsten Spiele des Wettbewerbs, die zunehmend als auf der Ebene eines sich innerhalb des Theaterfelds herausbildenden *Subfelds der Theaterregie* stattfindend zu sehen sind, seitens der an ihnen beteiligten *Player* eine hohe räumliche Mobilität erfordern – wobei sich auch umgekehrt sagen lässt, dass die erhöhte Mobilität (und die damit einhergehend verstärkte räumliche *Zirkulation*) der Protagonistinnen und Protagonisten des Regietheaters eben diese neue Dimension der Spiele erst hervorgebracht und wesentlich dynamisiert hat. So bezeichnet Ortrud Gutjahr es als typisch für eine ganze Reihe heute »erfolgreiche[r] Regisseurinnen und Regisseure« (ebd.: 20)[38], dass diese »zumeist nicht nur *einem* großen Theater verpflichtet« (ebd.), sondern an *verschiedenen* Spielstätten tätig sind und ihre Arbeiten darüber hinaus auch »auf Festivals, Theatertagen und bei Gastspielen« (ebd.) präsentieren.

Die mit der Herausbildung eines relativ autonomen Spielfelds einhergehende Kanonisierung der Regietheater-Regisseure und ihrer (geltungslogisch einer wundersamen künstlerischen Signatur entsprechenden) ›Inszenierungshandschriften‹, für welche nicht nur erkennbare Bezugnahmen auf die *opera operata* anderer Regisseure, sondern auch eine gleichermaßen wiedererkennbare Selbstreferentialität im *modus operandi* des jeweiligen Künstlers konstitutiv sind, bringt der Tendenz nach mit sich, dass (zugespitzt formuliert) zusehends Theater von einer solchen Qualität produziert wird, die eine in ihrem Sinne ›adäquate‹ Rezeption nur noch zulässt, wenn das Publikum auch über das hierfür nötige Spezialwissen, also eine hinreichende Kenntnis des Regietheater-Kanons verfügt.[39] Darob wiederum erscheint, wie ich im Folgenden darlegen möchte, nicht zuletzt auch die zunehmend hohe *räumliche Mobilität* und beschleunigte *Zirkulation* der Regisseurinnen und Regisseure im Feld als ein zweischneidiges Phänomen.

---

38 Die Autorin nennt explizit Frank Castorf, Christoph Marthaler und Jossi Wieler (alle drei wurden 1951 geboren) sowie Christoph Schlingensief, Barbara Frey, Matthias Hartmann, Andreas Kriegenburg, Armin Petras, Karin Beier, Michael Thalheimer, Thomas Ostermeier und Nicolas Stemann (alle mit Geburtsjahrgängen in den 1960er Jahren).

39 Aus der Sicht von Gerhard Schulze (2002) schlummern in der »Haltung des Kennertums [...] letzte bildungsbürgerliche Reminiszenzen« (ebd.: 3). Mit Blick auf die »Welt des Theaters« unserer Tage macht der Autor eine »Ästhetik des Bescheidwissens, Unterscheidens und Zusammenfassens« aus: Man rede »eher über den Unterschied von zwei Inszenierungen desselben Stücks als über den Inhalt« (ebd.). Einer so verstandenen Logik des Kennertums entsprechend, so folgert Schulze, dominiere beim heutigen Regietheater-Publikum »eine Kulinarik der Dekodierung ohne den Stress des Betroffenseins« (ebd.).

4.3.3 Regie zwischen regionaler Bindung und Jetset

Mitte der 1960er Jahre befasst sich Löffler (1966) mit der Frage der »*Regionalität* einer Bühne« (ebd.: 325). Aus seiner Sicht arbeite der am Theater einer bestimmten Stadt tätige Regisseur – im Idealfall – stets aus einem eben diese Stadt prägenden, sozialräumlich spezifischen »Klima« (ebd.) heraus. Inszenierungen entstünden so »an einem bestimmten Ort aus gemeinsamen Kräften« und seien dann, da ja »für die Regionalität einer bestimmten Stadt geschaffen« (ebd.: 325f.), auch nicht ohne Weiteres auf eine andere Stadt übertragbar:

> »Die Inszenierungen [...] der Theater einer Stadt gehören zum Stadtbild und wollen [...] sowenig in eine andere Stadt passen, wie die Bauten Christopher Wrens nach Rom oder der Eiffelturm nach New York gehören.« (Ebd.: 326)

Diesen Zusammenhang als »Problem der Polis« (ebd.: 326) bezeichnend, geht Löffler davon aus, dass das sozial-regionale Klima einer bestimmten Stadt selbst aus dem wechselseitigen Verhältnis »eines oder einiger kongenialer Regisseure und ihrer Inszenierungen mit einem Publikum« entstehe und Theater folglich als »Produkt [...] eines Verwachsenseins« (ebd.) zu begreifen sei. Im Falle von *Gastspielen* fehle demgegenüber, wie Löffler weiter argumentiert, ein solches Verwachsensein: Hier handle es sich um »einmalige Besuche«, anlässlich derer Aufführungen gezeigt würden, die irgendwo zwischen Klagenfurt und Flensburg und also nirgendwo beheimatet« seien – und an denen sich nicht weniger als »die ganze Misere des allzu oft gesichtslosen deutschsprachigen Theaters« (ebd.) zeige. Dem liegt unverkennbar die Hintergrundüberzeugung zugrunde, wonach dem an einem Stadttheater tätigen Regisseur mit Blick auf die Reproduktion eines sozialräumlich Typischen (ja einer regionalen kollektiven Identität) eine nicht zu unterschätzende Rolle zukomme. Unabhängig davon, ob und inwieweit Löfflers Statement für die historisch konkreten sozialen Bedingungen seiner Zeit tatsächlich Geltung beanspruchen kann, ist seine Diagnose einer dem Gastspielbetrieb und also: der kurzfristigen räumlichen Zirkulation von Regisseuren innewohnenden ›desintegrativen‹ Tendenz nicht zuletzt insofern interessant, als man ihr immer wieder und bis in unsere Tage – allerdings in modifizierter Form – begegnet.

Mitte der 1980er Jahre will etwa Peter Iden (1986) am Beispiel des Frankfurter *Theaters am Turm*, welches doch eigentlich gerade zu einer im Prinzip »vorzüglichen Spielstätte« umgebaut worden sei, beobachten, dass dieses zu einem »Gastierbetrieb durchreisender Kleingrößen« mutiert und inzwischen auch gar kein wirkliches Theater mehr, sondern eigentlich »eine Ramschbude« (ebd.: 47) sei. Den Nachteil am Gastregiebetrieb fasst der Autor wie folgt:

»[V]on Stück zu Stück werden wechselnde Gruppen von Schauspielern beliebig zusammen-engagiert, die sich jeweils von neuem nicht nur auf ihre Vorlagen, sondern auch aufeinander verständigen müssen; ist aber diese Verständigung vielleicht gerade im Ansatz erreicht, können die Erfahrungen nicht für eine nächste Arbeit genutzt werden, denn die Beteiligten müssen gehen.« (Ebd.)

Unter solchen Bedingungen, so fügt Iden – eine negative Implikation des Gastregiebetriebs nicht zuletzt auf der Ebene des künstlerischen Anspruchs ansiedelnd – hinzu, könne man bestenfalls »Boulevard-Theater machen«, da zumindest dessen »simple Codes« den allzu kurzfristig und vorübergehend an der entsprechenden Produktion beteiligten Kulturproduzenten »kein Verständigungsproblem aufgeben« (ebd.) würden. Dass sich seit der Mitte der 1980er Jahre formulierten Diagnose von Peter Iden im Feld des Theaters – unter Fortsetzung beziehungsweise Zuspitzung des Trends zum Gastierbetrieb – einiges verändert haben muss, zeigt sich in einer im Grunde genommen derselben Problematik sich widmenden Positionierung des Kulturjournalisten Sven Ricklefs (1994), der zehn Jahre nach Iden kurzerhand vom »›Lufthansa-Theater‹« jener Regietheater-Regisseure spricht, »die – gelockt vor allem von großen Gagen – sich für nur eine Inszenierung als Gast an ein Haus binden« und damit nicht nur ihre eigene, sondern »auch die Kontinuität der Schauspielerensembles zerstören« (ebd.: 24) würden. Erblickt nun Ricklefs in diesem weiter um sich greifenden Phänomen eines regisseurialen *Jetset* ein an sich »zweifelhafte[s] Verfahren«, welches früher eher noch eine Art »Privileg der arrivierten Großregisseure« gewesen sei, so kritisiert er mit Blick auf neuere Entwicklungstendenzen im Feld, dass nunmehr auch »junge Regisseure durch Angebote dazu verleitet« (ebd.: 24) würden. Weniger auf die Problematik einer irgendwie (sei es selbst oder fremd verschuldet) ›verdorbenen Jugend‹ sich beziehend als vielmehr im Sinne einer Kritik an der zunehmenden Ökonomisierung des Theaterfelds insgesamt, diagnostiziert schließlich – rund 40 Jahre nach Löffler – auch Barbara Villiger Heilig (2005), ihres Zeichens Feuilleton-Redakteurin der *Neuen Zürcher Zeitung*, mit Blick auf die deutschsprachige Theaterlandschaft einen »fortschreitende[n] Verlust an Profil der einzelnen Häuser« (ebd.: 17). Eine Entwicklung, im Zuge derer die Inszenierungen der räumlich höchst mobilen, quasi entgrenzten Regisseure gleichsam warenförmigen Charakter annehmen würden:

»Ob Hannover, Hamburg, Berlin, Bochum, München, Frankfurt, Wien, Zürich – überall tauchen, was Regieteams betrifft, dieselben Namen auf; in Städten mit mehreren Theatern sogar innerhalb der Stadt. Weshalb der oft beschworene eigene ›Stil‹ eines Hauses nicht selten nach halb leerer Behauptung klingt. [...] Kooperierende Stadttheater und wandernde Inszenierungen entsprechen offenbar den Globalisierungstendenzen. Produkte reisen zum Konsumenten – auf der Weltbühne und in der Bühnenwelt.« (Ebd.)

Wiewohl den Statements von Löffler (1966), Iden (1986), Ricklefs (1994) und Villiger Heilig (2005) gemeinsam ist, dass sie – mit Blick darauf, dass die Herausbildung und Entwicklung des spezifischen Charakters der Bühne einer bestimmten Theaterstadt (beziehungsweise eines anspruchsvollen Theaters überhaupt) einer gewissen zeit-räumlichen und personellen Kontinuität bedürfte – alle vier von einer Art ›Dysfunktionalität‹ der beschleunigten Zirkulation von Regisseuren und Regisseurinnen im Feld des Theaters und des entsprechend raschen Umschlags ihrer Inszenierungen in diesem ausgehen, sind ihre Positionierungen doch auch unterschiedlich: Spricht Löffler (1966) etwa von einem maßgeblich durch den Regisseur geprägten »Gesicht« (ebd.: 327), welches ein regional verwurzeltes Theaters aus seiner Sicht tatsächlich haben kann (und *idealiter* haben sollte), so lässt die Formulierung Villiger Heiligs einen entsprechenden Glauben an Theater als »Produkt [...] eines Verwachsenseins« (Löffler 1966: 326) gänzlich vermissen. Selbst da – so der Unterton ihres Arguments –, wo in der zunehmend profillosen Theaterlandschaft noch vom »eigene[n] ›Stil‹ eines Hauses« (vgl. oben) die Rede ist, handelt es sich für die Autorin eher um ein herbeiersehntes Artefakt als um die Bezeichnung von etwas, was irgendwo auch ein ›reales‹ empirisches Korrelat hätte.

Anders wiederum als Villiger Heilig, welche die Problematik auf der Ebene einer (global-wirtschaftlichen Entwicklungstendenzen entsprechenden) allgemeinen Vermarktlichung des Theatersystems ansiedelt, beinhaltet das Statement von Ricklefs den Hinweis auf einen ungleich konkreter die Regisseurinnen und Regisseure betreffenden Entwicklungszusammenhang. Bemerkt Sven Ricklefs nämlich, einst sei es einer recht exklusiven Gruppe »arrivierte[r] Großregisseure« (vgl. oben) vorbehalten gewesen, mit ihren Inszenierungen auf – was die Gagen betrifft: einträgliche – Feldtournee zu gehen, wohingegen in der Zwischenzeit (zugespitzt gesagt) jedem hoffnungsvollen Regie-Newcomer entsprechende Angebote gemacht würden, so ist seine Positionierung auch als eine Art Fingerzeig zu lesen, der auf eine allgemeine ›gefährliche‹ Wandlungstendenz im Feld des Theaters hindeutet: dass in einem zunehmend ›überhitzten Markt‹ der künstlerischen Talente, in welchem »Glücksspiel und Elemente aus einem Leistungswettstreit miteinander kombiniert« (Menger 2006: 60) sind, die ›Nobilitierung‹ junger Regisseurinnen und Regisseure oftmals schon einsetzt, noch *bevor* diese sich – im Sinne einer längerfristigen Bewährung – als legitime Künstlerinnen und Künstler überhaupt hätten durchsetzen können oder müssen (siehe hierzu auch Abschnitt 10.2). Und so findet sich denn auch von dem alten Bild eines Theaterregisseurs, der gleichermaßen um die verbindliche Gefolgschaft seiner lokalen Schauspieltruppe wie auch des jeweiligen Publikums *vor Ort* bemüht wäre, wie es exemplarisch anhand einer Äußerung des in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts tätigen Immermann rekonstruiert werden konnte (siehe Abschnitt 3.1), mit Blick auf das in jüngerer Vergangenheit sich durchsetzende Theater der ›Jetset-Regisseure‹ nurmehr ein Negativabzug.

Dass dieser Wandel nicht isoliert zu denken ist, versteht sich von selbst. Im Feld des Theaters werden sich im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, vor allem aber in den 1990er Jahren verschiedene mehr oder minder ›zentralistische‹ Konsekrationsinstanzen herausbilden, welche – indem sie bestimmten Regisseurinnen, vor allem aber bestimmten Regisseuren in einer ungleich ›abgehobeneren‹ Logik zu schillernden *Namen* verhelfen – diese räumliche Entkoppelung der Charismatisierung wenn nicht selbst zu befördern, so doch jedenfalls ›aufzufangen‹ scheinen (siehe die Abschnitte 9.1 und 9.2 der vorliegenden Studie).

4.3.4 Komplizinnen: Theatersoziologie und Theaterwissenschaft

Wandelt sich – mit Blick auf die Sphäre der Kultur(re)produktion in Westdeutschland – Theater ab den 1960er Jahren zusehends von der Vermittlungsinstanz des literarischen Bildungskanons hin zum Ort »neuer ästhetischer Erfahrungen und kulturell-politischer Reflexionen« (Kraus 2007: 89), so nimmt die sich mit der Durchsetzung des Regietheaters einhergehende »Ablösung des textuell geprägten Theatermodells durch ein Aufführungsmodell« (ebd.) jene von der historischen Avantgarde vorangetriebene Entwicklung des frühen 20. Jahrhunderts wieder auf, die durch den Nationalsozialismus eine Zäsur erfahren hatte und auch von den Intendanten-Regisseuren der unmittelbaren Nachkriegszeit zunächst nicht wieder aufgenommen worden war. Wie in den Abschnitten 4.1 und 4.2 nachgezeichnet werden konnte, ist der sodann ab den 1970er Jahren zu beobachtende Siegeszug des Regietheater-Regisseurs soziologisch als von einer *multiplen Relationalität* gekennzeichnet zu begreifen (Abschnitt 4.3). Bei den Relationen, über welche sich der Status der Anerkennung des (nunmehr der Inszenierung seine Signatur verpassenden) Regisseurs und der Grad seiner Geltungshoheit, seine symbolische Macht und also seine Durchsetzungskraft definieren, handelt es sich indessen, wie gezeigt wurde, keineswegs etwa nur um konkret *inter-personelle* Interdependenzen, sondern auch um solche – vergleichsweise abstrakte – zwischen den verschiedenen *Subfeldern* der kulturellen Sphäre: etwa die (negative) Beziehung zwischen einem Regietheater, das von heute sein will, und der zeitgenössischen dramatischen Produktion oder das latent kompetitive Verhältnis von Film- und Theaterregie. Im Folgenden möchte ich nun – wenn auch nur im Ansatz, denn die Erörterung dieser Problematik bedürfte zweifellos einer gesonderten und viel eingehenderen Untersuchung, als dies hier möglich ist – der Frage nachgehen, inwieweit wir es auch bei der Soziologie des Theaters und der Theaterwissenschaft mit zwei zum Regietheater in einer *Beziehung* stehenden Instanzen zu tun haben und inwiefern sich eben diese Relation durch eine *komplizenhafte* Struktur auszeichnet.

Als argumentative Hintergrundfolie sei zunächst nochmals auf das – die eher matte Kehrseite der Medaille eines schillernden Regietheaters abgebende – Problem

der *Werktreue* Bezug genommen, die immer wieder zum Gegenstand des Glaubenskriegs um die legitime Theaterform gemacht worden ist und auch in unseren Tagen noch als ein solcher herhält. Wollte man eine Liste von Schriften aufstellen, die sich in ablehnendem oder auch befürwortendem Duktus mit dem Phänomen eines sich nicht länger dem Dichterwerk subordinierenden und also sozusagen ›werktreulosen‹ Regisseurs befassen: Sie würde mehr als ellenlang. Mitte der 1980er Jahre schreibt etwa Curt Riess (1985) in seinem Pamphlet *Theater gegen das Publikum – Aida als Putzfrau und andere Missetaten*, je länger man »über die ›modernen‹ Regisseure« nachdenke, desto mehr müsse man »feststellen, dass eigentlich jeder Regisseur das tut, was ihm gerade einfällt« (ebd.: 127). Meistens könne man an deren Inszenierungen »nichts Zwingendes« erkennen:

> »Da ist zum Beispiel Klaus Michael Grüber. Er gab in der Berliner Volksbühne einen *Faust*. Dieser *Faust* war eigentlich auf einen Monolog heruntergeschnitten. Er dauerte nicht einmal anderthalb Stunden. Warum wohl? Um dem alten Schauspieler Bernhard Minetti Gelegenheit zu geben, ein paar Zeilen aus dem *Faust* vorzutragen? Jedenfalls sinnvoll war es nicht.« (Ebd.: 127)

Erinnert sei auch an die unter Punkt 4.3.1 bereits erwähnte Streitschrift von Dresen (1995), in welcher dieser den Regietheater-Regisseur als eine Art Henker der Klassiker konstruiert, der jedweder richterlichen Befugnis entbehre (siehe hierzu auch Dresen 2001: 26ff.).[40] Wie man es auch dreht und wendet: Die Fragen um die Werktreue, auf die im Prinzip schon die Vertreter der historischen Regie-Avantgarde Antworten zu finden suchten, scheinen sich immer wieder von Neuem zu stellen. Zwei Grundpositionen lassen sich dabei im Wesentlichen unterscheiden: zum einen die, der zufolge Theater – und damit auch der Regisseur – selbstverständlich von einem (dramatischen) Text auszugehen habe; zum anderen jene, wonach dies nicht notwendigerweise der Fall sein müsse. Im Hinblick auf die erstgenannte Position wiederum differieren die Statements zuvorderst in der Frage, ob der dramatischen Vorlage, die der – dann einem Text auslegenden *modus operandi* folgende – Theaterregisseur in Anleitung seiner Schauspielenden zur Aufführung zu bringen sucht, so etwas wie ein ›objektiver‹ Sinn innewohne und, wenn ja, wie

---

40 Etwa ab Ende der 1980er Jahre ist auch eine Konjunktur der Werktreue- beziehungsweise Regietheater-Debatte mit Blick auf das *Musiktheater* auszumachen, die bis heute nicht zum Stillstand kommt. Siehe hierzu exemplarisch Keck (1988), Weber (1994), Wagner (2001) und Schläder (2006). Besonders köstlich – und deshalb erwähnenswert – ist der Titel des von Wagner (2001) herausgegebenen Bands: *Die Verfolgung und Ermordung des (Wilhelm) Richard Wagner, verübt allabendlich durch diverse Sängergruppen in den Opernhäusern der Welt, unter Anleitung profilierungssüchtiger und irrer Regietheater-Regisseure*.

adäquat mit diesem umzugehen sei. Für Grunert (2002) etwa – um hier das Beispiel einer solchen Positionierung zu nennen, der die Vorstellung einer dem klassischen Drama ›objektiv‹ inhärenten Sinnhaftigkeit innewohnt – zeichnet sich das Regietheater, in dem er eine »Gegenbewegung zum [...] rückwärts gewandten ästhetischen Anspruch eines bürgerlichen Bildungspublikums« (ebd.: 31) sieht, primär durch den Versuch aus, neue Wege und Techniken der Erschließung eben dieser Sinnhaftigkeit zu finden:

»Regisseure befreiten klassische Stücke von ihrem historischen Ballast durch eine jahrzehntelang gleichbleibende Rezeption und versuchten, sich mit neuen Mitteln ihrem zeitlosen oder spezifisch zeitgebundenen Aussagekern zu nähern.« (Ebd.)

Dann und wann indes, so fügt Grunert – einem *so* verstandenen Regietheater gegenüber wiederum eine gewisse (an den oben zitierten Adolf Dresen erinnernde) Reserviertheit an den Tag legend – hinzu, hätten die Regisseure diesen »Kern« auch gleich »mit über Bord« geworfen und »anhand der Dichtertexte nur noch eigene Inhalte« (ebd.) vermittelt.[41] Typischerweise gelten im Rahmen dieses Deutungsmusters Eingriffe des Regietheater-Regisseurs nur so lange als legitim, als es sich bei diesen sozusagen um ein formales *Update* des jeweiligen (ansonsten implizit doch als unantastbar geltenden) dramatischen Werks handelt: So hält beispielsweise Dorothea Kraus – Günther Rühle (1982) zitierend – fest, Regietheater aktualisiere die »Stücke, indem es formal ›das Einverständnis des Gewohnten‹« (Kraus 2007: 88) durchbreche. Die dieser Positionierung anhängenden Geister scheinen sich indessen spätestens dann zu scheiden, wenn es zu der Frage nach der *inhaltlichen* ›Aktualisierung‹ von (klassischen) dramatischen Werken kommt. Bertolt Brecht (1991 [1949/1951]) ist der Überzeugung, dass, wenn der Regisseur »eine Geschichte vor das Publikum« bringt, das Wichtigste an dieser ihr »Sinn, das heißt ihre gesellschaftliche Pointe« (ebd.: 347) sei.[42] Den Sinn der Geschichte wiederum könne der Regisseur durch »Studium des Textes, der Eigenart ihres Schreibers, der Zeit ihrer Entstehung« (ebd.) feststellen. Davon jedoch, dass die zu inszenierende

41 In diesem Sinne diagnostiziert – unter dem Titel *Demokratisierung des Geniekonzepts* – etwa auch Rüdiger Bubner (2001) mit Blick auf von allzu individuellen Interessen geleitete Regietheater-Regisseure: »Kaum ein Theaterstück entgeht heutzutage der tobenden Inspiration, die man auch den Konformismus des Nonkonformismus nennen könnte« (ebd.: 82) – und wendet sich mahnend an den Regisseur: »Er möge [...] inständig gebeten sein, die Rolle des Originalgenies nicht sich zuzumuten oder dieselbe gar zu monopolisieren.« (Ebd.: 89)

42 Pierre Bourdieu folgend, kann die Herstellung und Durchsetzung – oder aber auch Bewahrung – von *Sinn* als das eigentliche *Kerngeschäft* im Feld des Theaters gelten (vgl. Bourdieu 1985: 9ff.).

Geschichte »ganz und gar im Sinne ihres Verfassers dargestellt werden« (ebd.) könnte, geht Brecht explizit *nicht* aus. Vielmehr unterstellt er, indem er es als dessen Aufgabe sieht, »eine Lesart zu wählen, die seine eigene Zeit interessiert« (ebd.: 348), im Grunde genommen einen Regisseur, der sein Tun analog zur Handlungslogik von Professionen – mit ihren klassischen Repräsentanten: Arzt, Rechtsanwalt, Priester – in den Dienst eines (hier: kollektiven) *Klienten*, nämlich der Gesellschaft seiner Zeit stellt. Gleichsam im Rahmen eines (ideellen) ›Arbeitsbündnisses‹ (vgl. Oevermann 1996: 115ff.) habe er auf einen gewissen *Leidensdruck* eben dieses Klienten zu antworten, welcher im Falle des Theaters in einem sei es nun antizipierten oder wirklich vorhandenen, jedenfalls aber spezifisch zeitgenössischen Interesse seitens des (potentiell oder tatsächlich das Theater aufsuchenden) Publikums bestehe. Auf dieses Deutungsmuster rekurriert im Prinzip auch der von Kraus (2007: 88) zitierte Günther Rühle, wenn er feststellt, dass die Aktualisierung klassischer Theaterstücke durch Regietheater-Regisseure in *inhaltlicher* Hinsicht auf das »›Fragebedürfnis heutiger Menschen‹« (vgl. ebd.) abziele. Solche Positionierungen nun, mittels welcher der individualistische Übermut bestimmter Regietheater-Regisseure getadelt wird (wie dies beispielsweise in dem oben stehenden Zitat aus der Feder von Curt Riess der Fall ist), zeugen in aller Regel von einer gewissen Unfähigkeit der sie formulierenden Autoren, gerade dies: das Bemühen derselben um ein *Arbeitsbündnis* auszumachen.[43]

Als exemplarisch für die zweite der oben genannten Grundpositionen – nämlich jene, der zufolge Theater *nicht* zwangsläufig von einem dramatischen Text auszu-

43 Unter soziologischen Gesichtspunkten gälte es im Einzelfall der Frage nachzugehen, ob und inwieweit das ›Misslingen‹ einer bestimmten Inszenierung tatsächlich sich dem Umstand schuldet, dass etwa der betreffende Regisseur nicht hinreichend um das Wohl seines (kollektiven) Klienten bedacht ist, ja womöglich sich um dessen Seelenheil geradezu foutiert – was man sich dann, unter Rekurs auf Thurn (1979), mit der für Künstler nicht untypischen »kulturellen Distanznahme gegenüber der Gesellschaft« (ebd.: 670) vielleicht ein Stück weit erklären könnte. Eine alternative Erklärung wäre, dass dieses ›Scheitern‹ womöglich auch (oder eher) daran liegt, dass der betreffende Betrachter in der Inszenierung gar keine adäquate Antwort auf sein Fragebedürfnis zu erkennen *fähig* ist, weil sein *Interesse* am Theater – im Sinne einer tiefsitzenden generations-, milieu- oder geschlechtsspezifisch (etc.) habitualisierten *Haltung* – gänzlich anders gelagert ist als dasjenige, von welchem der Regisseur sich – sei es nun im Einvernehmen mit den Schauspielenden oder im harten Ringen um ein solches – bei der Arbeit hat leiten lassen. »Wenn beim Theater von einer Relation zwischen der künstlerischen Schöpfung und ihrer mehr oder weniger angemessenen Aufnahme die Rede ist«, so fasst Arnold Hauser (1974: 527) die Problematik, könne man »der Frage nicht ausweichen, ob das Zusammentreffen von Qualität und Popularität [...] auf einer sinnvollen Beziehung oder auf bloßem Zufall, ja Missverständnis beruht« (ebd.).

gehen habe – kann die Feststellung Ortrud Gutjahrs (2008) gelten. Indem sie konstatiert, dass Regietheater-Regisseure in ihren Aufführungen »nicht selten die Inszenierungspraxis selbst zum Thema« (ebd.: 24) machen würden und diese folglich auch »nicht als Realisierung eines vorgefertigten Konzepts oder [als] Darstellung einer spezifischen Deutung des Textes zu verstehen« (ebd.) seien, sieht sie konsequenterweise von der Behauptung der Notwendigkeit eines Text auslegenden *modus operandi* der Regie ab – womit nicht zuletzt auch eine etwaige Diagnose diesbezüglicher Unzulänglichkeiten seitens der Regisseurinnen und Regisseure hinfällig wird.[44]

Was also hat es angesichts dieser konkurrierenden Deutungen des Regisseurialen mit der komplizenhaften Beziehung von Theatersoziologie und Theaterwissenschaft zum Regietheater auf sich? Um kenntlich zu machen, in welcher Hinsicht diese beiden Sinn-Produzentinnen (mitunter in direkter wechselseitiger Bezugnahme) in den Wandel von einem Werktreue verlangenden Texttheater-Modell hin zu dem von Kraus (2007: 89) so bezeichneten »Aufführungsmodell« eingreifen, bei dem nicht weniger als die *legitime Sichtweise* auf das theatralische Geschehen auf dem Spiel steht, bietet es sich an, beim Soziologen Georg Simmel anzusetzen.

In seinen Erörterungen zum *Schauspieler* geht Simmel (1968 [1908]) von einer nicht eben leicht zu lösenden »Verknotung« (ebd.: 75) aus: Der zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorherrschende »populäre Eindruck der Schauspielkunst« lege es – wie er einleitend feststellt – nahe, die Leistung des Schauspielers als Verwirklichung des Dramas zu begreifen, und stelle einen damit vor die verzwickte Frage, ob der Schauspieler denn nun das als »abgeschlossenes Kunstwerk« vorliegende Drama in eine »Kunst zweiter Potenz« hebe oder ob er – in der Gestalt einer »leibhaftig lebende[n] Erscheinung« – dieses nicht vielmehr in eine »überzeugende Wirklichkeit« (ebd.) *zurück*übersetze.[45] Mit seinem Aufsatz hebt Simmel darauf ab, diesen

44 »Die Theaterlandschaft ist inzwischen sehr reich« (vgl. Kaiser et al. 2010: 12), so befindet etwa der Regisseur und Intendant Lars-Ole Walburg in einem 2010 abgehaltenen Podiumsgespräch zur *Lage des deutschen Theaters*, um – gleichsam jenseits der elenden Werktreue-Debatte – schlicht auf die Heterogenität von Regiekonzeptionen des Gegenwartstheaters hinzuweisen: »Filme haben Einzug gehalten, Romane werden adaptiert, Projekte werden gemacht. Und daneben gibt es nach wie vor klassische dramatische Dichtung.« (Vgl. ebd.)

45 Diese Alternative, wonach die »schauspielerische Leistung« (ebd.: 82) entweder »Reduktion des Literaturdramas auf den Wirklichkeitseindruck« oder dessen bloße »Überführung in den anderen Aggregatzustand« sei, lässt Simmel nicht gelten: Während die erste Auffassung, in welcher von einer ›leibhaftigen‹ Rückübersetzung des Dramas in die Wirklichkeit ausgegangen wird, den »Kunstcharakter der Schauspielkunst« vernichte, ignoriere die zweite Deutung – jene von der bloßen Hebung des Dramas in eine ›potenzierte‹ Kunst – deren »Selbständigkeit und Produktivität« (ebd.). Simmel schreibt: »So schön die

Knoten zu lösen. Er entwirrt die knifflige Sache, indem er eine die oben genannte Alternative zu überwinden trachtende Theorie der »künstlerische[n] Selbständigkeit der Schauspielkunst« (ebd.: 78) entwickelt. Sich gegen eine naturalistische Konzeption der Schauspielkunst wendend, beginnt Simmel mit der Feststellung, dass es sich bei einer vom Dramatiker erschaffenen »Bühnenfigur« (ebd.: 75) ja nicht um einen ganzen Menschen, nicht um einen Menschen »im sinnlichen Sinne« handele. Vielmehr übertrage der Schauspieler den »eindimensionalen Ablauf« (ebd.: 76) eines Dichtwerks in die »Dreidimensionalität der Vollsinnlichkeit« (ebd.).[46] Der Schauspielkunst gehe es also um eine *Versinnlichung*, nicht um die Verwirklichung des dramatischen Inhalts: Dass ein Drama, indem es vor Zuschauenden versinnlicht wird, auch verwirklicht werde, hält Simmel für ein »plumpe[s] Missverständnis« (ebd.), das aus der »naturalistischen Verbannung der Schauspielkunst in die Wirklichkeit« herrühre. Gehe man demgegenüber davon aus, dass die Schauspielkunst sich längst zu einer »ganz eigenen [...] artistischen Betätigung« (ebd.: 83) ausdifferenziert hat, so stehe doch – wie Simmel weiter argumentiert – vor einem »regelrechten Rätsel«, wer jemals »eine und dieselbe Rolle von zwei bedeutenden Schauspielern in ganz verschiedenen Auffassungen gespielt« (ebd.) gesehen habe. Ein Rätsel, dem sich nur eingedenk der »Selbständigkeit der schauspielerischen Individualität« (ebd.) auf den Grund gehen lasse. Die seinerzeit verbreitete »Empfindung« (ebd.: 87) jedenfalls, wonach die »Individualität des Schauspielers« irgendwie gegen das »Selbstbestimmungsrecht des Dichters« verstoße – und wonach durch sie »das Drama [...] nicht zu seinem Recht käme« –, erachtet Simmel insofern als widersinnig, als sie übersehe, dass in keiner dramatischen Rolle stehe und stehen könne, »wie sie *gespielt* werden soll« (ebd.). Wiewohl aus genuin »eignem Lebenspol durchaus eigner Kunstnormen« (ebd.: 90) hervorgegangen, erfülle die Schauspielkunst nichtsdestotrotz »in ihrer Vollendung« die an sie vom »Drama als Dichtwerk« (ebd.: 89) herangetragenen – für Simmel vom Prinzip her indes fälschlicherweise erhobenen – Ansprüche:

Formel klingen mag, daß der Schauspieler nur dem Drama Leben einflößen soll, [...] sie läßt zwischen Drama und Wirklichkeit die eigentliche unvergleichliche *schauspielerische Kunst* als solche *verschwinden.*« (Ebd.: 83)

46 *Dass* die Schauspielkunst seiner Zeit von einer dramatischen Vorlage auszugehen habe, scheint für Simmel indes selbstverständlich. Über eine Konzeption dessen, was heute etwa als *post*dramatisches Theater verstanden werden will (siehe weiter unten), verfügt er nicht. Interessanterweise erinnert Simmel aber, um dem Argument Nachdruck zu verleihen, die »Kunstform des dramatischen Stoffes« (ebd.: 82) sei gar nicht das »radikale Problem« an der Sache, auf historisch ältere, gewissermaßen *prä*dramatische Theaterformen, in denen »den Schauspielern ihre Rollen überhaupt nicht Wort für Wort, sondern nur in den allgemeinen Umrissen der Handlung vorgezeichnet« (ebd.) gewesen seien.

»Der Schauspieler, der Eigengesetzlichkeit seiner Kunst ganz rein und unabgelenkt gehorsam, alle Ansprüche der Natur wie der Poesie nach eben dieser Gesetzlichkeit formend, wird [...] genau in dem Maße, in dem seine selbständige Kunstleistung vollkommen ist, auch jenen Ansprüchen genügen: gerade indem sie schauspielerisch vollendet ist, wird sie [...] wie alle große Kunst uns damit eine Ahnung und ein Pfand geben, daß die Elemente des Lebens doch [...] nicht so heillos gleichgültig und beziehungslos nebeneinander liegen wie das Leben selbst es glauben machen will.« (Ebd.: 90)

Zur Erhellung dieses paradox anmutenden Zusammenhangs gilt es Simmel zufolge »in eine Tiefenschicht hinabzusteigen« (ebd.). Er spricht damit die innere Disposition des künstlerischen Individuums an: Der Künstler nämlich fühle eine innere »Notwendigkeit, die jede Willkür eindämmt und jeden Zufall der Subjektivität ablehnt« (ebd.) – und eben diese Notwendigkeit empfinde er »als das Gesetz der *Sache*, das Erfüllung fordert« (ebd.: 90f.). Dem entspreche dann etwa »das Gefühl der Nötigung des Getrieben- oder Gezogenwerdens, des unausweichlichen Müssens, das die Künstler so oft als die subjektive Färbung ihres Produzierens angeben« würden (ebd.: 91). Das »Merkwürdige« dabei sei nun – so Simmel weiter –, dass der Künstler in seinem Tun nicht etwa nur von dem Gefühl getragen werde, »keine Wahl zu haben, einer Macht jenseits des Willens zu unterliegen«, sondern gleichermaßen von einer anderen, dem radikal entgegengesetzten Empfindung: einer großen *Freiheit* nämlich, »so tief und unbedingt«, wie sie »in keiner anderen seelischen Aktivität« (ebd.) existiere. Die »Treue« (ebd.: 93) des Schauspielers zum Dichter sei daher auch keinesfalls als »mechanistischer Abklatsch« (ebd.) zu sehen. Vielmehr zeichne sie sich dadurch aus, dass der Schauspieler – da seine »schauspielerische Persönlichkeit [...] *als solche* und nicht mit einer ideellen Beziehung auf geschriebene Dramen [...] geboren« sei – die vom Dichter erschaffene Gestalt »in die Äußerungen *seines Lebens* verwebt« (ebd.).[47]

An Simmels explizit gegen den Naturalismus gerichtete Position sind zwei Aspekte hervorzuheben: zum einen, dass ein zentrales Motiv in der seinem Plädoyer für die Anerkennung der Autonomie der *Schauspielkunst* zugrunde liegenden Argumentationslogik sich auch in solchen Schriften wiederfindet, deren Autoren an einer entsprechenden Geltung der *Regiekunst* gelegen ist. Spricht Georg Simmel – wo es ihm um die Erhellung der eigentümlich paradox anmutenden *künstlerischen Freiheit* geht – etwa von einem den Schauspieler in seinem Schaffen anleitenden

47 Bei alledem hört Simmels Behauptung der die Autonomie der Schauspielkunst im Kern ausmachenden *schauspielerischen Individualität* in einem gewissen Sinne just dort auf soziologisch zu sein, wo es um die nähere Bestimmung der »Freiheit des Schauspielers« (ebd.) geht: Seiner Auffassung nach hat diese, wie Simmel – nicht ohne Rekurs auf Kant – feststellt, letzten Endes schlicht jene Form, die man »als die sittliche zu bezeichnen« (ebd.: 94) pflege.

Gefühl des »souveränen Schaltens mit dem Stoff« (ebd.: 91), so bezeichnet er damit im Grunde genommen jene sich durch eine *charismatische Grundstruktur* auszeichnende Handlungsdisposition, wie ich sie – im Sinne eines *Idealtyps* – in enger Anlehnung an Schallberger (2007) als ein konstitutives Moment des künstlerischen Habitus umreiße (vgl. Abschnitt 1.2) und wie beispielsweise Peter Löffler (1966) sie – in einer der Tendenz nach ›technizistischen‹ Variante – als *Voraussetzung* für das Gelingen von Regieexperimenten identifiziert, um deren Preis erst eine Erneuerung des Theaters zu haben sei (vgl. hierzu Punkt 4.2.2 der vorliegenden Arbeit). Zum anderen ist Georg Simmel für die hier zur Diskussion stehende Frage nach der Komplizenschaft einer Soziologie des Theaters mit Blick auf die Entwicklung vom den dramatischen Dichter als unantastbar setzenden Literaturtheater hin zum den Regisseur heiligenden Regietheater insofern von besonderem Interesse, als in den frühen 1970er Jahren verschiedentlich Gesellschaftswissenschaftler, nicht nur, aber doch maßgeblich von seiner Schrift ausgehend, eine Theatersoziologie zu entwerfen beginnen, die ihrerseits den mit dem Siegeszug des Regietheaters einhergehenden Wandel von dem bis in die 1960er Jahre hinein dominierenden Textmodell zu einem *Aufführungsmodell* zu befördern scheint.

In Abgrenzung zu einer empiristischen Kunstsoziologie und in Erweiterung des Ansatzes namentlich von Georg Simmel – aber auch auf Helmuth Plessner (1953 [1948]) und George Herbert Mead (1968 [1934]) rekurrierend – schlägt etwa Uri Rapp (1973) eine Analyse von Theaterphänomenen vor, wie sie in seinen Augen nur »*sub specie spectationis*« (ebd.: 37), das heißt mittels einer vom Gesichtspunkt der *Betrachtung* ausgehenden Theatersoziologie geleistet werden könne, die sich – im Sinne der »Symbolismustheorie« (ebd.: 22) – mit Theater als einer Form des »Präsentieren[s] von Zusammenhängen« (ebd.) zu befassen habe. Sehr treffend geht Rapp dabei von der Annahme aus, dass sich ein kultureller »Schaffensbereich« (ebd.: 15) soziologisch »desto leichter in den Griff bekommen« lasse, je stärker er institutionalisiert sei. Bereits der *Kunstbegriff* bedeute im Grunde genommen – einmal mit bestimmten Geltungskriterien aufgeladen – eine solche Institutionalisierung: Alle an ihm gemessen »›schlechten‹ Produkte« (ebd.) würden dann *a priori* aus dem Blickfeld geraten, was Rapp für »soziologisch ungerechtfertigt« (ebd.: 16) hält.[48] Nun will der Autor den Begriff der Kunst (im Sinne einer Grundlage zur qualitativen Bewertung theatralischer Darstellungen) jedoch nicht als obsolet verstanden wissen – bloß müsse man in soziologischer Perspektive von einem Kunstbegriff ausgehen, der den »Gesamtbereich der zu behandelnden Objektivationen und deren qualitative Unterschiede zugleich« (ebd.: 16f.) begreifbar zu machen vermöge. Kunst müsse hierfür nur »auf *Können* zurückgeführt« (ebd.: 17) werden –

48 Auch führt Rapp ins Feld, ein spezifischer Kunstbegriff lenke die Wahrnehmung allein auf die *Produkte* anstatt auf das »lebendige Produzieren und Reproduzieren« (ebd.: 16) eines dann inwieweit auch immer Künstlerischen.

was es einer Soziologie des Theaters dann erst erlaube, sämtliche »theaterartigen Erscheinungen, vom Amateurspiel und Kasperltheater, über Jahrmarktskomödie und Stegreifpantomime bis zum bürgerlichen Guckkastentheater und zum avantgardistischen Straßentheater und Happening mit[zu]behandeln [...] und sowohl die gemeinsame Struktur wie auch die qualitativen Unterschiede all dieser Objektivationen herauszuarbeiten« (ebd.). Umreißt Rapp sodann das eigentliche Problem der Theatersoziologie als »Frage der Einbeziehung der Rand- und Übergangsphänomene« (ebd.: 17), so spricht er sich im Sinne der Lösung dieses Problems für eine sozusagen fundamentale Abstraktion des Theaterbegriffs aus: Um überhaupt erst bestimmen zu können, was denn nun genau »an ›theaterhaften‹ Phänomenen eben das Theaterhafte ist« (ebd.), habe man sich an der Definition von Eric Bentley (1964) zu orientieren: »The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.« (Ebd: 150) Den in Anbetracht althergebrachter Perspektivierungen von Theater gleichsam *revolutionären* Charakter von Bentleys Definition unterstreichend, hebt Rapp nicht zuletzt hervor, dass in ihr »die theatralische Situation weder den Autor noch andere ›Funktionäre‹ des institutionalisierten Theaters« (Rapp 1973: 18) beinhalte. Vielmehr beruhe die von Bentley gleichsam aufs Wesentliche heruntergekochte Konzeption einer »Erfahrung durch Theater« (ebd.: 20) auf der Prämisse, dass theatralische Produktionen immer unter dem Gesichtspunkt ihrer »Aufführung *vor* Zuschauern« in den (wissenschaftlichen) Blick zu nehmen seien.

Ohne an dieser Stelle im Detail auf das von Uri Rapp ausformulierte theatersoziologische Paradigma eingehen zu können, welches nicht zuletzt an die unseligen Debatten um den seinerzeit an allen Ecken grassierenden *rollentheoretischen* Ansatz rührt,[49] lässt sich seine Schrift doch insofern als eine komplizenhaft dem Regie-

---

49 Völlig zu Recht spricht Andreas Kotte (2005a: 115ff.) von einer nur bedingt gegebenen »Tragfähigkeit rollentheoretischer Annäherungen an Theater« (ebd.: 117). Die soziologische Rollentheorie-Debatte der 1970er Jahre kommt in den Schriften etwa von Mayntz (1970), Dreitzel (1972) sowie – Simmels Erörterungen zur Schauspielkunst wieder aufnehmend – Gerhardt (1976) sehr anschaulich zum Ausdruck. Bezeichnenderweise kommen die witzigsten Beiträge zuweilen aus entlegeneren Regionen: Hans Robert Jauss (1979) etwa gibt Ende der 1970er Jahre zu Protokoll, die überall zu konstatierende »Hochkonjunktur des soziologischen Rollenbegriffs« (ebd.: 599) sei für ihn – »den Literarhistoriker« – Anlass zur »stillen Freude im Hause eines (wissenschaftstheoretisch) ›armen Verwandten‹« (ebd.). Das sei nun aber, so Jauss weiter, nicht im Sinne eines hämischen Vergnügens zu verstehen, jetzt den Nachweis führen zu wollen, dass die Soziologinnen und Soziologen da einer »Metaphorologie auf den Leim gegangen« wären – vielmehr gehe es ihm darum, »ästhetisches und pragmatisches Rollenverhalten aneinander zu erhellen« (ebd.). Hans Robert Jauss gibt dann etwa zu bedenken, dass die Soziologie bei der Entwicklung ihrer Rollentheorie »ganz bestimmte Gestalten der Schaubühne

theater unter die Arme greifende Positionierung verstehen, als sie – von Simmel und Plessner ausgehend und unter Rekurs auf den Symbolischen Interaktionismus sowie die Formel von Bentley – ein theatersoziologisches *Aufführungsmodell* verficht, in dessen Rahmen theatralische Darstellungszusammenhänge jedweder Art als »Veranstaltungen« (ebd.: 33) zu begreifen sind.

Seine Position gewinnt weiter an Kontur, wenn man in Rechnung stellt, dass sich Uri Rapp mit ihr – in entsprechende Deutungskämpfe im Feld der Soziologie eingreifend – gegen jene Repräsentanten einer empirischen Kunstsoziologie wendet, die aus seiner Sicht zu einer »*reinen* Wirkungstheorie« (ebd.: 23) neigen. Rapps Kritik gilt dabei insbesondere der Position Alphons Silbermanns (1966; 1973), der – seinerseits in Abgrenzung insbesondere zu »historisch-soziologische[n] Literaturinterpretationen«, wie sie etwa bei Lukàcs (1961 [1914]), Adorno (1961) oder Goldmann (1955) zu finden seien (vgl. Silbermann 1966: 387) – sich um die Mitte der 1960er Jahre daran gemacht hatte, eine theatersoziologische »Konzeption des Theaters als ein *Massenkommunikationsmittel*« (ebd.: 400) her-

---

vor Augen gehabt« (ebd.: 600) haben müsse: Setze etwa der Rollenbegriff bei Dahrendorf (1959) »das ›Große Welttheater‹ mittelalterlicher Herkunft« (ebd.) voraus, so gehe das Konzept des Rollenspiels in der alltäglichen Selbstdarstellung im Anschluss an Goffman (1969 [1956]) vom naturalistischen Drama mit der alten ›Guckkastenbühne‹ aus. Vor diesem Hintergrund nun will Jauss konstatieren, die soziologische Rollentheorie habe insbesondere den »Spielraum der Interpretation« (ebd.: 603) noch kaum berücksichtigt, wohingegen schon die klassische Komödie (seit Marivaux) einer »Form des Dialogs zum Durchbruch verholfen« hätte, »in welchem die Personen durch reziproke Interpretation der Rede die unbewußten [...] Intentionen des anderen und damit seine Individualität ans Licht bringen« (ebd.: 605) würden. In diesem »ästhetische[n] Paradigma« einer »reziproke[n] Rolleninterpretation« sei also – so Jauss – Rollendistanz nicht als *a priori* gegeben, sondern als von ihrer »intersubjektive[n] Genese« (ebd.) abhängig gesetzt. Werde nun die Freundschafts- und insbesondere die Liebesbeziehung *literarisch* als »rollenunabhängiges Verhältnis« (ebd.: 606) ausgewiesen, so betrachte der *Soziologe* – wie Jauss (nun doch etwas hämisch) vermutet – das so gefasste »Ich-Du-Verhältnis von Freundschaft und Liebe« (ebd.) wohl als ein nur in der Literatur vorkommendes Phänomen. An jene mehr oder minder alltägliche Art einer »*face-to-face*-Situation entlastender Vertrautheit« erinnernd, die »sich zwischen Freunden, Liebenden oder Eheleuten einspielen« (ebd.) könne, stellt Jauss sodann zur Debatte: »[W]enn ein Ich-Du-Verhältnis sein eigenes Spiel hervorbringt, dessen Rollen kein Dritter übernehmen könnte, in welchem Sinne sind diese Rollen [...] dann überhaupt noch als *Rollen* anzusehen?« – um abschließend offen zu lassen, ob nicht vielleicht mit dieser letzten Frage »die Schwelle zu einem Bereich überschritten« werde, den die Soziologie nur zu gern »der Theorie ästhetischer Erfahrung [...] überläßt« (ebd.: 607).

auszuarbeiten.[50] Als Fluchtpunkt seines theoretisch an sich sehr differenzierten Versuchs, die aus seiner Sicht mannigfachen Beziehungen zwischen Theater und Gesellschaft in einen »exakten soziologischen Rahmen« (ebd.: 387) zu stellen, beschwört Silbermann (unter Rekurs auf Durkheim und in dessen Sinne all jene Wissenschaftler rügend, die das Phänomen Theater zu erhellen trachteten, ohne dabei als Forschungsgegenstand ein *bestimmtes Objekt* angeben zu können), dass es zunächst nach »einem ›bedeutsamen Moment‹ innerhalb der Theaterkunst« Ausschau zu halten gelte, um hiervon ausgehend »sowohl der Wissenschaftlichkeit [...] als auch der Praxis dienlich sein zu können« (ebd.: 389). Als »einziges Faktum« (ebd.), das hierfür – im Sinne *des* Analysegegenstands – wirklich geeignet sei, sieht Silbermann »das *Theatererlebnis*« (ebd.: 390). Nur dieses könne »als sozialer Tatbestand Ausgangspunkt und Mittelpunkt einer Soziologie des Theaters« (ebd.) sein.[51] Erst zum Schluss seines Artikels indes, in einem separaten Unterkapitel zu den »*sozialpsychologischen Aspekten* [...] im Verhältnis von Theater und Gesellschaft« (ebd.: 404), gibt Silbermann dem Leser, der Leserin einen konkreten Hinweis auf die Stoßrichtung, die ihm für eine solche Theatersoziologie vorschwebt: Dem »Publikumsverhalten« (ebd.) möge diese sich zuwenden. Wiewohl bereits eine Reihe das Theaterpublikum betreffender Studien existierten, würden sich diese indes – so konstatiert Silbermann im Sinne eines Defizits – nicht der aus seiner Sicht neuesten »Erkenntnis der Soziologie«, nämlich der »Lehre vom *Behaviorismus*« bedienen, welcher es um die Persönlichkeitsstruktur gehe beziehungsweise um »alles, was das Einzelwesen dem Kontakt mit anderen zu verdanken« (ebd.) habe. Und gerade beim »Theatererlebnis«, so Silbermann, stünden »die bemerkbaren physischen Tatsachen mit psychologischen in enger Wechselbeziehung« (ebd.).[52]

---

50 Gleichsam zur Plausibilisierung der damit einhergehenden Umdefinition der Kunstform Theater zu einem Massenmedium führt Silbermann (1966) ins Feld, man könne sich »nicht länger [...] damit zufriedengeben, unter Theater [...] ausschließlich das Spiel auf der Bühne zu sehen«, da doch »Rundfunk, Fernsehen und Schallplatte [...] sich schon längst des Theaters für ihre Zwecke bemächtigt« (ebd.: 400) hätten.

51 Uri Rapp (1973) zufolge wird das Moment des Theatererlebnisses von Alphons Silbermann »als Objekt der empirischen Forschung isoliert« (ebd.: 13). Es scheine, wie Rapp moniert, dass der Begriff des theatralischen Erlebnisses von Silbermann in einer solchen Art und Weise »entkleidet« (ebd.) werde, nur um ihn der Forschung als empirisch erfassbare Einheit anheimstellen zu können. Eine solche an »methodische[n] Applikabilitätsüberlegungen« (ebd.: 14) orientierte Soziologie des Theaters könne indes, wie er zu bedenken gibt, den Eigentümlichkeiten des Gegenstands nicht gerecht werden.

52 Als Beispiele für Untersuchungen, die diesem Zusammenhang noch keine hinreichende Beachtung schenkten, nennt der Autor die mit dem Theaterpublikum befassten Schriften von Schöne (1927), Zweig (1928) und Poerschke (1951). Von diesen hebt er sodann eine

Geht es Alphons Silbermann also – zugespitzt gesagt – darum, das institutionelle Theater, welches in seiner Konzeption den Charakter eines Massenmediums annimmt, einer dem *stimulus-response*-Modell entsprechenden Publikumsforschung zuzuführen, so kritisiert Uri Rapp (der demgegenüber eher für eine qualitative Neubestimmung des Theaterbegriffs *selbst* plädiert, wie sie aus seiner Sicht nur durch eine vergleichende, im Grunde genommen rekonstruktive Erschließung der Eigenheiten ganz unterschiedlicher ›theaterhafter‹ Phänomene möglich ist) an eben diesem Ansatz, dass er das Gesichtsfeld auf »Inhalt[e] oder explizite Aussage[n]« (Rapp 1973: 25) beschränke. Die dem Silbermann'schen Ansatz implizite »Beeinflussungsthese« (ebd.) ließe sich allenfalls, wie Rapp weiter schreibt, durch eine Kunstsoziologie erweitern, die etwa auch »Lebensgefühl, Sprechstil [oder] Interaktionsmuster« (ebd.) berücksichtige. Solche Analysen finde man bei Jean Duvignaud.[53] Als eine von dessen zentralsten Einsichten nennt Rapp jene der »Vermittlungsfunktion des Theaters, das die aristokratischen Lebensstile und Verhaltensmuster an das Bürgertum übermittelte« – woran sich zeige, dass gerade der »unbemerkt« wirksame Einfluss »zuweilen dauerhafter und intensiver« sei als »der explizit thematisierte« (ebd.). Auch eine Erweiterung der Beeinflussungsthese in diesem Sinne würde jedoch, wie Rapp in Anschlag bringt, fast unweigerlich in eine Theorie der »funktionellen Wechselwirkung« (ebd.: 26) münden, die ihr bestes Beispiel »in der Theorie von der Kunst als sozialer Kontrolle« (ebd.) finde. Eine solche sei denn auch im Ansatz von Alphons Silbermann insofern eingelagert, als dieser unter der »Kompensation« (ebd.: 27) die Möglichkeit verstehe, dass das Individuum durch den Theaterbesuch antisoziale Impulse und Frustrationen abbauen könne. »Wie

Reihe von Studien ab, die demgegenüber den unterschiedlichen Arten einer »Aktion des Theaterpublikums« (Silbermann 1966: 405) bereits Rechnung tragen würden: So unterscheide etwa Young (1951) »zwischen dem passiven und dem aktiven Publikum und weitergehend noch zwischen dem Information suchenden, dem Unterhaltung und Belustigung suchenden und dem Bekehrung suchenden Publikum« (ebd.); Melchinger (1961) wiederum sehe den »Schein« und Bab (1974 [1931]) die »Überwindung der Lebensangst« als die »wesentliche Erscheinung des Theatererlebnisses«, während Nühlen (1953) ins Feld führe, dass »das Theater aufklären solle« (Silbermann 1966: 405). Diese Ansätze jedenfalls würden – so resümiert Silbermann – verdeutlichen, dass es bei der Untersuchung zuschauerbezogener »Aktionsarten« zuvorderst gelte, das Augenmerk »auf die Konditionen zu richten, durch die im Publikumsverhalten sich äußernde Reaktionen entstehen« (ebd.). Wiewohl sich in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre eine gewisse Häufung von die Theaterrezeption betreffenden, mitunter explizit wirkungstheoretisch angelegten Studien feststellen lässt (siehe etwa Dietrich 1976, Ruprecht 1976, Berger 1977, Gleber 1979 sowie Popp 1979), wird sich eine empirische Theaterpublikumsforschung *à la longue* weder in der Soziologie noch in der Theaterwissenschaft etablieren.

53 Siehe Duvignaud (1965; 1970).

blitzartig« – so Rapps Seitenhieb an die Adresse Silbermanns – werde damit »der konservative und restaurative Charakter [...] des Theaters erhellt« (ebd.): Funktion nämlich funktioniere immer nur »für ein etabliertes Ganzes« (ebd.). Rapp seinerseits will sich damit *nicht* begnügen, gehe es der Kunst doch gerade um ein »Überschreiten des Schon-Daseienden« und folglich um »menschliche Lebens*möglichkeiten*«, die eben noch »nicht aktualisiert« (ebd.) sind.[54] Der unverkennbar gesellschaftskritisch-emanzipatorische Duktus im Beitrag von Uri Rapp findet sich auch in einigen weiteren ›theatersoziologisch‹ angelegten Schriften wieder, wie sie in den 1970er Jahren – zumeist in expliziter Opposition zu der von Alphons Silbermann als empirische Massenkommunikationsforschung konzipierten Soziologie des Theaters[55] – erscheinen. In seiner Streitschrift zum *Theater zwischen Wirklichkeit*

---

54 In seiner später publizierten *Einführung in die Theatersoziologie* wird Rapp (1993) feststellen, es sei an sich »eine kardinale Aufgabe der Theatersoziologie, sich mit der Statistik und den historischen Kenntnissen über das Ausmaß der *attendance* (des potentiellen Theaterpublikums) auseinanderzusetzen« (ebd.: 27). Darob dürfe indes »nicht die historische Aufgabe von Minderheiten, sowohl kreativen wie rezeptiven, missachtet werden« (ebd.: 28). Im Sinne einer Kritik am subsumtionslogischen Vorgehen der empirischen Sozialforschung gibt Rapp zu bedenken, gerade »kreativ hervorgebracht[e]« kulturelle Werte könnten in ihrer Genese nicht ausgehend von der »großen Masse« (ebd.) erfasst werden.

55 Exemplarisch für solche Autoren, die insgesamt eher *befürwortend* an Silbermann anschließen, ist hier Albin Hänseroth (1969; 1976) zu nennen, der die auf Lasswell (1948) zurückgehende Formel *Wer sagt was zu wem und mit welcher Wirkung?* als »für eine Übernahme in die empirische Soziologie des Theaters« (Hänseroth 1969: 555) geeignet hält. Dem bei Silbermann anzutreffenden Schema »Autor-Werk-(Interpret-)Publikum« sei diese nicht zuletzt deshalb vorzuziehen, weil letzteres »statische Züge« aufweise und den »Eindruck einer beim Autor beginnenden und beim Publikum endenden linearen Kausalkette« (ebd.) erwecke. Die Lasswell-Formel bringe demgegenüber zum Ausdruck, dass es sich beim Theater um »ein dynamisches Phänomen« handele; auch könne sie dazu dienen, den »Katalog der zu erforschenden Aspekte« (ebd.) neu zu gliedern. Inwieweit es sich bei dem Versuch, einem dynamischen Phänomen *katalogisierend* auf den Grund gehen zu wollen, nicht vielleicht um ein recht aussichtsloses Unterfangen handelt, sei einmal dahingestellt. Den mit Blick auf die 1970er Jahre (und weit über diese hinaus) differenziertesten Beitrag zu der Frage nach dem gesellschaftstransformierenden Potential von Kunst, wie sie in dieser Epoche sehr gerne gestellt und zuweilen recht platt abgehandelt wird, sehe ich in dem *Alphons Silbermann zum 70. Geburtstag* gewidmeten Aufsatz *Können Künstler die Welt verändern?* aus der Feder Hans Peter Thurns (1979). Aus dessen Perspektive sind die Kunstschaffenden »in hohem Maße abhängig von der Wirkungserlaubnis, in welcher sich die angezielte Gesellschaft ihnen gegenüber kulturell definiert« (ebd.: 669). Um überhaupt ›Wirkung‹ erzielen zu können, so Thurn weiter, bedürfen die

und Möglichkeit verschafft etwa Thomas Heinze (1972) seinem Unbehagen darüber Luft, dass jene Menschen, die »das bürgerliche Theater frequentier[t]en« (ebd.: 335) – nämlich »überwiegend Beamte, Angestellte, mehr Damen als Herren und mehr Alte als Junge, meist gutverdienende, sozial privilegierte Leute« – dafür sorgen würden, den »elitäre[n] Charakter« (ebd.) desselben zu konservieren.[56] In seinem Aufsatz will Heinze einige Bedingungen formulieren, die aus seiner Sicht gegeben sein müssten, um das Theater »aus seiner bürgerlichen Überhöhung« (ebd.: 336) herauszulösen: Wolle man Theater »zu einem politischen Medium machen« (ebd.: 337), so gelte es primär bei der Frage anzusetzen, »wie das Dargestellte wahrgenommen wird« (ebd.). In Anlehnung an Pierre Bourdieu (1970) erinnert Thomas Heinze, der im Theater einen »kommunikations-soziologischen Sachverhalt« (Heinze 1972: 337) zu erkennen meint, sodann daran, dass jede Betrachtung von künstlerischen Werken eines Akts der Decodierung bedürfe – weise doch die »Verwirrung und Blindheit der ›ungebildetsten Betrachter‹ (*Bourdieu*) gegenüber

---

seitens der Künstler »angebotenen sinnträchtigen Ausdrucksmuster [...] korrespondierender Deutungsmuster auf Seiten der Kunstinteressierten« (ebd.). Wo diese disponibel sind, fänden »Kunstwirklichkeit und Lebenswirklichkeit im kreativen Akt der phantasiebeflügelnden Rezeption zueinander« (ebd.). Verleibt das Individuum im »Kunsterlebnis« die »ästhetisch wahrgenommenen Ausdrucksschemata seinen mundanen Deutungsmustern« ein, so erhält der Mensch, wie Thurn zu verstehen gibt, »aus den sich eröffnenden Kunsthorizonten heraus Anregungen und Hilfen für die [...] Neuinterpretation auch seiner alltäglichen Lebenswirklichkeit« (ebd.). Ist nun die ›Wirkung‹ der Kunst abhängig »vom Zueinanderpassen der Werkimpulse und der Rezeptionsfähigkeit« seitens des Individuums, so ist die letztere, da »an den Bildungsstand der Menschen angebunden«, als weitestgehend soziokulturell determiniert zu begreifen: Thurn zufolge ist es »der durch Lernprozesse strukturierte Filter, den alle Kunstwirkung durchlaufen muss« (ebd.). Dies gesetzt und darüber hinaus komme es in aller Regel zu einer nur »segmentären Kongruenz« der Dimensionen ›Werkimpuls‹ und ›Werkrezeption‹ nicht zuletzt aufgrund des Umstands, dass vom Prinzip her »die generativen Strukturen der Kunst die lebensweltlichen pragmatischen Horizonte überschreiten« (ebd.). Gerade mit Blick auf den Fall des »Theater- oder Konzertpublikums«, welches entsprechende ›Werkimpulse‹ im Rahmen eines »nur kurzfristige[n] Anlass[es]« rezipiert, liegt für Thurn eine weitere »Grenze [...] der Wirkungsmöglichkeit der Kunst ins Soziale hinein«, werde diese Grenze doch »zementiert durch die Tatsache, dass künstlerische Symbolwelten nicht auf festliegende Bezugsgruppen rechnen dürfen« (ebd.).

56 Der Autor verweist an der Stelle auf eine von Dieter Hanhart (1964) durchgeführte Untersuchung über die Freizeitgewohnheiten von Arbeiterinnen und Arbeitern. 60 Prozent der Befragten hätten, so resümiert Heinze (1972) dessen Befunde, im Jahr 1964 *nie* ein Theater (oder ein Konzert) besucht und nur 12 Prozent seien mehr als zweimal in einem solchen (oder einem solchen) gewesen (vgl. ebd.: 335).

kulturellen Produkten« darauf hin, dass die Wahrnehmung von Kunst »vermittelte Entschlüsselung« (Heinze 1972: 337) sei: Übersteigt die mit einem Kunstwerk angebotene Information die »Entschlüsselungsfähigkeit« (ebd.) des Betrachters, so hat sie für diesen »keinerlei Bedeutung« (ebd.), erscheint als strukturlos und unorganisiert. Nun sei die »Bereitschaft zur Appropriation kultureller Güter«, wie Heinze – weiterhin auf Bourdieu zurückgreifend – konstatiert, »abhängig von einer spezifischen Erziehung, die erst das Kunstverständnis als Beherrschung der Instrumente zur Appropriation dieser Güter erzeugt« (ebd.: 338). Und komme im Hinblick auf die Förderung der Fähigkeiten zur Aneignung von Kunst der *Schule* eigentlich eine »kompensatorische Funktion« (ebd.) zu, so vermittle diese *realiter* »immer noch den Code der Werke des hohen Mittelstandes« (ebd.: 338f.) – wodurch das Bildungskapital auch weiterhin nur dahin schlage, »wo bereits Kapital (durch Familie) vorhanden ist« (ebd.: 339). Vor dem Hintergrund dieser Diagnose plädiert der Autor sodann – unter Verweis auf Ehmer (1971) – für die schulische Institutionalisierung eines »gesellschaftsbezogenen Fachs ›visuelle Kommunikation‹« (Heinze 1972: 340).[57] Im Sinne der primären Lernziele des »kritischen Curriculums« eines solchen Fachs gibt er an: Die Schülerinnen und Schüler sollten lernen, dass Kunst in der Gesellschaft keine hohe »Sonderstellung« habe, sondern vielmehr als Bestandteil der nach den »Regeln des kapitalistischen Marktes« funktionierenden »Bewußtseinsindustrie« (ebd.) zu sehen sei. Hiervon ausgehend gelte es, den Schülerinnen und Schülern das Rüstzeug an die Hand zu geben, den »Herrschaftsanspruch« der Kunst zu analysieren und sie »als Vehikel der Verschleierung zu entlarven« (ebd.). Um nämlich zu der Einsicht gelangen zu können, dass jedwede »Bildgrammatik« auf bestimmten »Rezeptionsmechanismen« beruhe, sollten die Heranwachsenden insbesondere dazu befähigt werden, »optische Darstellungen [...] kritisch [zu] interpretieren« (ebd.). Als konkreten Ansatz, vermittels dessen die Schülerinnen und Schüler sich also daran machen sollten, künstlerische »Zeichen und Symbole« zu analysieren, um die »visuelle[n], auditive[n] und audiovisuelle[n] Informationen« des Kunstwerks »im Sinne des Senders« einer kritischen Prüfung unterziehen zu können, nennt Heinze schließlich die »Bildsemiotik« (ebd.).[58] Damit spricht er die subdisziplinäre Kusine eines Paradigmas an, das in den 1970er und 1980er Jahren wenn auch kaum die Lehrpläne der Volksschule, so umso gravieren-

57 In der allgemeinen Stoßrichtung nicht unähnlich, fragt Mayer (1977) danach, inwieweit der Symbolische Interaktionismus den theoretischen Rahmen zur Verknüpfung von theatralischem und pädagogischem Rollenspiel abgeben kann (vgl. ebd.: 334ff.).

58 Schwebt Heinze (1972) ein sozial-emanzipatorisches Theater als »Modell repressionsfreier Interaktion« (ebd.: 347) vor, das freilich »utopische Züge« (ebd.) habe, so sei mir an dieser Stelle die Bemerkung erlaubt, dass das von ihm formulierte pädagogische Programm eben diese Vorstellung an utopischem Gehalt wenn nicht übertrifft, so jedenfalls auch nicht unterbietet.

der die Theaterwissenschaft prägt und diese – worin eine Gemeinsamkeit mit der oben umrissenen, einem *Aufführungsmodell* Vorschub leistenden Theatersoziologie zu sehen ist – ebenfalls zu einer Komplizin des Regietheaters machen wird.

Zeichnet sich die Theaterwissenschaft von Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1960er Jahre hinein durch eine primär *historische* Forschungsorientierung aus, so lässt sich mit Blick auf ihre Entwicklung seit den 1970er Jahren von einer zunehmend *theoretischen* Ausrichtung sprechen (siehe Kotte 2005a: 114f.). Fortan sollten weniger theatergeschichtliche Erörterungen die disziplinären Diskurse dominieren als vielmehr Fragen, wie »das Spezifische, das ›Theatrale‹ im situativen Aspekt in den Griff zu bekommen« (ebd.: 115) sei.[59] In diesem Kontext wird sich ab den 1980er Jahren in der Theaterwissenschaft zuvorderst die *Theatersemiotik* etablieren, um unter deren Banner in den Glaubenskrieg um Werktreue und Regietheater zu ziehen.

Im deutschsprachigen Raum maßgeblich von Erika Fischer-Lichte vorangetrieben, die in der Theateraufführung einen »strukturierte[n] Zusammenhang von Zeichen« (Fischer-Lichte 1983: 10) erkennen will, sollte der »Siegeszug der Theatersemiotik« (Balme 2008: 47) das »antagonistische Verhältnis zwischen Werk und Aufführung« zumindest der Tendenz nach aufheben (vgl. ebd.). Beschreibt die semiotische Theatertheorie die Aufführung als Text *sui generis*, so existiere dieser – wie Balme feststellt – unter ihrem Gesichtspunkt nur im »Moment der Aufführung« als das »Ergebnis der inszenatorischen Arbeit von Regie, Bühnenbild, Darstellern usw.« (ebd.). Interessanterweise taucht der *Theaterregisseur* als Kulturproduzent in den Arbeiten von Fischer-Lichte (wie übrigens auch in den oben erwähnten theatersoziologischen Schriften) indessen kaum auf – und wo er thematisiert wird, klingt das dann etwa so:

»Der theatralische Text, die Aufführung, ist [...] nicht mit einem einzelnen Körpertext identisch, sondern setzt sich aus einer Vielzahl von Körper- (und Raum-)texten zusammen, deren jeder auf ein einzelnes Subjekt verweist, das ihn in einer Abfolge von Setzungen, die durchaus auch als Ergebnis einer Zusammenarbeit mit dem Regisseur oder anderen Schauspielern entstanden sein können, seinerseits konstituiert hat.« (Fischer-Lichte 1983: 32)

---

59 In dieser Phase des innerdisziplinären Umbruchs bedient sich die Theaterwissenschaft nicht zuletzt interaktions- und rollentheoretischer Modelle aus der Soziologie. Arno Paul (1981 [1971]) etwa begreift in seinem – Kotte (2005a) zufolge »fachgeschichtlich grundlegenden« (ebd.: 118) – Aufsatz über die *Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln* die »gegenseitige Bedingtheit von [...] Schauspielern und Zuschauern, spezifiziert durch ein bestimmtes symbolisches Rollenverhalten in einem soziokulturell determinierten Interaktionsfeld« (Paul 1981 [1971]: 223), als *das* Konstitutivum von Theater.

Auffallend ist, dass die Autorin es tunlichst vermeidet, zwischen dem Anteil, den die *Regie* an der Produktion des ›theatralischen Texts‹ (der Aufführung) leistet, und demjenigen, den das *Schauspiel* an dieser hat, zu unterscheiden. Unter den vereinzelten Stellen, an denen der Theaterregisseur Erwähnung findet, springt dem Leser insbesondere eine ins Auge, an welcher Fischer-Lichte bei dem Versuch der Einpassung des Regisseurs in ihr Modell sich gerade *dagegen* ausspricht, diesem eine wie auch immer geartete Vorrangstellung zu attestieren. Wohl könne man annehmen, so schreibt die Autorin, dass der Theaterregisseur »Sorge tragen« würde, die »verschiedenen Körpertexte« – aus denen sich, wie im oben angeführten Zitat zu lesen ist, eine Aufführung zusammensetzt – in ein bestimmtes »Verhältnis zueinander« (ebd.: 33) zu setzen. Da aber entgegen der »landläufigen Meinung«, der zufolge – wie Fischer-Lichte konstatieren will – die Theateraufführung »als ausschließlich vom Regisseur konstituiert und bestimmt« begriffen werde, diese ›Körpertexte‹ dem Regisseur gerade *nicht* »wie objekthafte Versatzstücke [...] beliebig disponibel« seien, sondern hinter einem jeden derselben »ein Subjekt« (eine Schauspielerin, ein Schauspieler) stehe, müsse »die Möglichkeit durchaus in Betracht gezogen werden, dass die verschiedenen Körpertexte sich gegen eine derartige Vereinheitlichung sperren« (ebd.). Ergo sei auch anzunehmen, so Fischer-Lichte, dass mit der Aufführung »statt der Einheit des Sinnes [...] eine Vielheit von Sinn« (ebd.) entstehe. Konstituiert sich für Fischer-Lichte die multiple Sinnhaftigkeit einer Theateraufführung – ja im Grunde genommen diese selbst – also nicht zuletzt dadurch, dass an ihrer Entstehung mitunter widerstrebende Kräfte (in der Gestalt etwa sperriger Schauspielerinnen oder Schauspieler) beteiligt sind, so kann ihr zufolge der »theatralische Text« (sprich: die Aufführung) auch nicht »als ein Signifikant begriffen und bestimmt werden, welcher [...] beispielsweise das Subjekt des Regisseurs [repräsentiert]« (ebd.: 34). Vielmehr repräsentiere die Aufführung (als Text) einen »Prozeß, in dem unterschiedliche Subjekte sich als [...] Subjekt-im-Prozeß konstituieren und dabei zueinander in Beziehung treten« (ebd.).[60]

Daran nun, dass in dem theoretischen Gebäude, wie Fischer-Lichte es konstruiert, weder der Aspekt der sozialen Bedingtheit etwa von Geltungsansprüchen und Definitionshoheiten noch die Frage nach den gesellschaftlichen Grundlagen der Denk- und Handlungsmuster eben jener Individuen Platz haben, die im theatralischen Schaffensprozess eine solche »Beziehung« eingehen, ändern auch die beiden von der Autorin in jüngerer Vergangenheit forciert bemühten Begriffe des *Performativen* und der *Performativität* (Fischer-Lichte 2001; 2003; 2004; 2011) wenig. Diese würden von Fischer-Lichte – wie Herrmann (2005) feststellt – nunmehr stärker in den Vordergrund gerückt, weil sie das *eigentliche* Konstitutivum von Theater neuerdings primär in dem spannungsvollen Verhältnis von ›Performativität‹ und

60 Ich kann Kotte (2002) nur darin beipflichten, dass wir es bei der Theatersemiotik mit einem reichlich »schwankenden Boden« (ebd.: 4) zu tun haben.

›Textualität‹ erblicke – wobei Fischer-Lichte unter einer Aufführung inzwischen nicht mehr sosehr einen Zeichenzusammenhang als vielmehr »ein Ereignis« (Herrmann 2005: 19) begreife. Den Ereignischarakter von Theater wiederum sieht Fischer-Lichte in der Singularität und Unwiederbringlichkeit einer jeden Aufführung begründet. Sie schreibt: »Aufführungen sind immer Ereignisse, insofern sie einmalig und unwiederholbar sind.« (Fischer-Lichte 2003: 15)

Dem ephemeren Charakter des theatralischen Werks (also der Inszenierung oder Aufführung) und somit der *zeitlichen* Dimension wird schließlich – in Ergänzung zur *räumlichen* – auch in der Theaterdefinition von Hans-Thies Lehmann (1999), wie dieser sie in seiner Erörterung zum sogenannten ›postdramatischen Theater‹ formuliert, ein zentraler Stellenwert beigemessen. Dort schreibt Lehmann:

> »Theater heißt: eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und *gemeinsam verbrauchte* Lebenszeit in der gemeinsam geatmeten Luft jenes *Raums*, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen. Emission und Rezeption der Zeichen und Signale *finden zugleich statt*. Die Theateraufführung lässt aus dem Verhalten auf der Bühne und im Zuschauerraum einen *gemeinsamen Text* entstehen, selbst wenn gesprochene Rede gar nicht vorkommt.« (Ebd.: 12f.)

Andreas Kotte (2005a) zufolge kündige Hans-Thies Lehmann mit seiner Konzeption nicht zuletzt den verbreiteten »Konsens« auf, wonach die Moderne das Theater wirklich »revolutioniert« (ebd.: 110) habe. Bei allem anerkennenden Respekt, den Lehmann den historischen Theater-Avantgarden des vorletzten Jahrhundertwechsels zolle, hätten diese aus dessen Sicht »den logik- und text-, fabel- und figurenzentrischen Bestrebungen eines traditionellen dramatischen Theaters« letztlich nur einen »neuen Impuls« (ebd.) verliehen, ohne sich von eben diesem tatsächlich zu verabschieden.[61] So schreibt Lehmann etwa, die Repräsentanten der historischen Avantgarden hätten, wenn auch zu »abstrakten und verfremdenden Bühnenmitteln« neigend, doch eigentlich am Prinzip der »Mimesis einer Handlung auf dem Theater« (Lehmann 1999: 22) festgehalten. Steht bei Fischer-Lichte die Frage nach der Zeichenhaftigkeit und Performativität von Theater im Vordergrund, so zeichnet sich Lehmanns (dezidiert der Abkehr von einem dramatischen Theaterverständnis Vorschub leistender) Ansatz durch einen ungleich stärkeren Fokus auf die theatralischen *Mittel* aus. Hans-Thies Lehmann moniert beispielsweise, dass mit Blick auf neuere Theatertexte zwar immer wieder von »›nicht mehr dramatischen Theatertex-

61 Selbst Bertolt Brecht hätte so besehen – wie Kotte (2005a) weiter schreibt – noch »im Netz des Logikers Aristoteles« gezappelt, da er an der »Ganzheit« im Sinne des dramatischen Modells »mit Anfang, Mitte und Ende« (ebd.: 110) festhielt – ein Modell, welches unter dem Gesichtspunkt eines *postdramatischen* Theaters eben »nicht mehr in die Landschaft passe« (ebd.).

ten‹« gesprochen worden sei, es jedoch an Versuchen fehle, »das neue *Theater* in der Vielfalt seiner Theatermittel detaillierter im Licht der postdramatischen Ästhetiken zu vermessen« (ebd.: 29). An seiner Diagnose, wonach die »seit der historischen Avantgarde entwickelten Formsprachen« dem *postdramatischen* Theater nunmehr als ein »Arsenal von Ausdrucksgebärden« zur Verfügung stünden, welches dazu dienen könne, »eine Antwort auf die veränderte gesellschaftliche Kommunikation unter den Bedingungen der verallgemeinerten Informationstechnologie zu geben« (ebd.: 23), manifestiert sich nicht nur der insgesamt als *formalistisch* zu bezeichnende Impetus seines theaterwissenschaftlichen Konzepts.[62] Ebenso deutlich tritt die mit diesem sich verbindende Hintergrundüberzeugung hervor, wonach die Kunstform Theater mit den ihr ganz eigenen, durchaus aus ihrer eigenen Geschichte hervorgehenden *Mitteln* (bedenkt man Lehmanns Verwendung des Begriffs des Arsenals: im Sinne von *Waffen*) gegenüber einer zunehmend medialisierten Gesellschaft Stellung zu beziehen habe. Schreibt Lehmann des Weiteren, postdramatisches Theater schließe »die Gegenwart/die Wiederaufnahme/das Weiterwirken älterer Ästhetiken« (ebd.: 31) immer mit ein, um hierauf ins Feld zu führen, Kunst könne sich nämlich »überhaupt nicht entwickeln ohne Bezugnahme auf frühere Formen« (ebd.), und hinzuzufügen, es komme dabei nur auf das »Niveau, [die] Bewusstheit, und [...] besondere Form des Bezugs« (ebd.) an, so liefert uns dies wiederum einen Hinweis auf Lehmanns Vorstellung von der Logik der *innerhalb* des (sagen wir: postdramatischen) Theaterfelds stattfindenden ernsten Spiele des Wettbewerbs: Diese haben nunmehr – um den militärischen Duktus beizubehalten – den Charakter eines auf welchem Niveau auch immer geführten, jedenfalls bewussten, expliziten und ganz besondere Schachzüge erfordernden Stellungskriegs.

Wiewohl sich die hier umrissenen theatersoziologischen und theaterwissenschaftlichen Positionen, wie sie zwischen den 1970er und 1990er Jahren etwa von Uri Rapp, Thomas Heinze und Alphons Silbermann, Erika Fischer-Lichte und Hans-Thies Lehmann entwickelt werden, in vielen Aspekten, ja ihren grundlegendsten Prämissen deutlich voneinander unterscheiden (und in eben diesem Sinne teils auch explizit gegeneinander ausgespielt werden, denn auch das wissenschaftliche Feld ist bekanntlich eine Kampfarena), ist ihnen doch eine Sache gemeinsam: Alle

62 Dass das sogenannte postdramatische Theater selbst zu einem gewissen Formalismus neigt, mag sich unter Rückgriff auf Hauser (1974) erhellen, der mit Blick auf das Theater insbesondere des 19. Jahrhunderts konstatiert, dort sei das »literarisch immer produktiver« werdende *Drama* auf der »Suche nach einer seinen mannigfachen Ideen und Aufgaben entsprechenden Bühne« gewesen und nicht umgekehrt »das Theater auf der Suche nach entsprechendem Darstellungsmaterial« (ebd.: 529). Hat sich nun die Stoßrichtung dieser Suche im Falle des zum Dichtertext *Abstand* nehmenden Regietheaters in der Tat um 180 Grad gedreht, so verbindet sich mit ihr – fast notwendigerweise – ein gewisser Hang zu formalen, ja formalistischen Inszenierungsweisen.

erheben sie die *Theateraufführung* – und nenne man diese schlankweg ein *Erlebnis*, ein *Ereignis* oder aber *gemeinsam an einem bestimmten Ort verbrauchte Lebenszeit* – zu einem Gegenstand der genauen (wissenschaftlichen) Betrachtung und Beobachtung, ja Entschlüsselung. Indem sie dies tun, *verrätseln* sie die Aufführung und mit ihr unterschwellig – ja im Grunde genommen einer als eben hierfür konstitutiv zu bezeichnenden Logik der *Invisibilisierung* folgend – auch jene Figur, mit Blick auf welche im Zuge der unter Abschnitt 4.2 der vorliegenden Arbeit umrissenen Entwicklungen im Feld des Theaters seit den 1970er Jahren ein reger Bedeutungszuwachs, wenn nicht eine Heiligsprechung zu verzeichnen ist: den *Regisseur*.

Nun entbehrt eben dieser Umstand, dass der Regisseur in den hier betrachteten Theoretisierungen von Theater weitestgehend *unsichtbar* bleibt beziehungsweise mitunter – ob nun absichtlich oder nicht – unsichtbar *gemacht* wird – wie etwa bei Uri Rapp, welcher in der Theaterdefinition Bentleys (1964) ja nicht zuletzt den Vorzug erkennen will, dass diese nebst dem Dramatiker auch gleich alle »andere[n] ›Funktionäre‹ des institutionalisierten Theaters« (Rapp 1973: 18), zu denen er zweifellos auch den Regisseur zählt, *außen vor* lässt; oder bei Erika Fischer-Lichte (1983), die den Regisseur wenn auch nicht gänzlich unsichtbar macht, so doch mit einem derart dicken Schleier zeichenhafter ›Körpertexte‹ und ›Raumtexte‹ behängt, dass er als Repräsentant der Aufführung dann auch nicht mehr wirklich zu erkennen ist –, nicht einer gewissen geschlechtertheoretischen Brisanz. Wie schon Simmel (1985 [1911]) dies am Beispiel der Transformation männlicher Macht in allgemeines Recht exemplifiziert hat (vgl. ebd.: 202ff.), ist die *Invisibilisierung* des Geschlechtlichen – im Sinne des Aufrechterhaltens der Unvernehmbarkeit gerade des männlichen *doing gender* – als ein für die soziale Reproduktion männlicher Dominanz konstitutives Moment zu sehen. Die Komplizenschaft der genannten theatersoziologischen und theaterwissenschaftlichen Positionierungen erscheint vor diesem Hintergrund denn auch als eine doppelte: Nicht allein trägt sie – durch die Verrätselung der Aufführung – zur (Re-)Charismatisierung der Theaterkunst *per se* bei, sondern gleichzeitig – gerade indem sie diesen im Verborgenen belässt – zur Reproduktion der Imago eines ›natürlicherweise‹ *männlichen* Regisseurs.

Die Qualität dieser Komplizenschaft mag sich des Weiteren erhellen unter Berücksichtigung des Umstands, dass das in den 1970er und verstärkt noch in den 1980er Jahren insbesondere seitens der Theaterwissenschaft mit produzierte Rätsel der Aufführung und der damit verbundene Anspruch, es (auf welche konkreten Kriterien hin auch immer) zu entschlüsseln, mit der Genese und Etablierung entsprechender Wahrnehmungs- und Interpretationsweisen gerade auch *jenseits* des akademischen Felds, namentlich im *Kulturjournalismus* einhergegangen sein dürfte. So ist – wenngleich an dieser Stelle hierfür kein Nachweis erbracht werden kann – zumindest nicht auszuschließen, dass sich mit Blick auf den oben genannten Zeitraum auch ein gewisser Wandel hinsichtlich der Sozial- und Bildungsprofile derjenigen – wohl insbesondere zahlreicher als zuvor aus *theaterwissenschaftlichen*

Studiengängen kommenden – Individuen nachzeichnen ließe, die sich in den Jahren des sich anbahnenden und durchsetzenden Regietheaters dem Beruf der *Theaterkritik* verschreiben. Führt etwa Dresen (1995) Mitte der 1990er Jahre ins Feld, der Regietheater-Regisseur sei nunmehr jahrelang »in seinem Tun vom Feuilleton ermutigt und in eine Frontstellung gegen das Publikum gehetzt« (ebd.: 64) worden, so ist jedenfalls *nicht* davon auszugehen, dass es sich bei den *diese* Art von Feuilleton repräsentierenden Theaterrezensentinnen und Theaterrezensenten zuvorderst um irgendwie orthodoxe, primär das heilige Dichterwerk hochhaltende Germanistinnen und Germanisten handelte.[63]

Gesetzt nun also den Fall, dass an der Annahme eines so verstandenen Schulterschlusses von Theaterwissenschaft (sowie Theatersoziologie) und Theaterkritik etwas dran ist, so mag man – in diskurstheoretischer Perspektive – die mit dieser Verklammerung einhergehende Hochkonjunktur des Rätsels der *Theateraufführung* als eine Art »diskursive Explosion« begreifen, wie Michel Foucault (1989 [1977]: 27) sie mit Blick auf die Rede um den *Sex* herausstellt. Erkennt Foucault im fortwährenden Sprechen über den Sex eine Technik, über welche eben diesem Geltung »als *das* Geheimnis« (ebd.: 49) verschafft wird, so ist – mag die Analogie hier auch etwas schräg anmuten – in dem allem voran theaterwissenschaftlich, teils auch theatersoziologisch befeuerten und von der Theaterkritik öffentlich vollzogenen Sprechen über (in welcher konkreten Hinsicht auch immer erlebnisartig-ereignishafte) *Theateraufführungen* vielleicht nicht zuletzt eine Technik zu sehen, vermittels welcher diese ihrerseits zu *dem* eigentlichen Geheimnis gemacht und als Objekt mehr oder weniger lustvoller Enthüllungsversuche installiert werden. Dass die *eigentliche* Verrätselung bei alldem – implizit und vermittelt – primär dem *Regisseur* gilt, rückt die Analogie zu Foucaults Theorem schließlich insofern wieder ein Stück gerade, als auch dessen Tun, die Probenarbeit mit den Schauspielerinnen und Schauspielern – hierin dem sexuellen Treiben strukturell nicht unverwandt – sich in der Regel *hinter* den ›Kulissen‹ abspielt.

Charismatheoretisch besehen wiederum sind die umrissenen theaterwissenschaftlichen und theatersoziologischen[64] Positionierungen, da sie die Aufführung als ein ungewöhnliches Erlebnis, ein außeralltägliches Ereignis rahmen, als ein in sich ambivalentes – da im Prinzip auf *Rationalisierung* angelegtes – Versprechen auf die *Wiedererleuchtung* des auratischen Scheins von Theater zu verstehen. Erinnert sei hier an die unter Abschnitt 1.2 dieser Arbeit schon angesprochene Problematik, dass die »legitimatorische Kraft des institutionalisierten Charisma« (Gebhardt 1993b: 64) – und so auch die von Theater – nicht ewig hält. Die Aura einer

63 Corinna Kirschstein (2009) spricht in ihrer Untersuchung zur Institutionalisierung der Theaterwissenschaft von einer »ungeliebte[n] Nähe« (ebd.: 9), die deren Verhältnis zur Germanistik von Beginn weg geprägt habe.

64 Unter diesen zumindest die gesellschaftskritisch-emanzipatorisch unterfütterten.

Kunstform lässt sich generell – weiterhin unter charismatheoretischen Gesichtspunkten – immer nur *relational* bestimmen im Sinne der sozialen Tragfähigkeit eines spezifischen *Glaubens*, den bestimmte Akteure, die an dieser Kunstform ein Interesse haben (oder aber ein solches im Entwickeln begriffen sind), den Produkten jener entgegenbringen, die als Produzenten eben dieser Kunstform gelten (oder jedenfalls darauf bedacht sind, als solche Geltung zu erlangen). Also hängt auch die Halbwertszeit des Glanzes von *Theater* zuvorderst von dem Grad der »›innere[n]‹ Anteilnahme« (ebd.: 65) jener ab, die bereit sind, sich von diesem verzaubern zu lassen.[65] Dorothea Kraus etwa nennt unter den vier Merkmalen, welche laut Fischer-Lichte (2004: 22) die »›performative Wende‹ der Theaterpraxis« (Kraus 2007: 88) kennzeichneten – nebst der Verlagerung des Schwerpunkts der Inszenierung »vom Werk zum Ereignis bzw. zur Aufführung«, der verstärkten »Betonung des Körperlichen und Stimmlichen gegenüber dem Geistig-Sprachlichen« sowie der zunehmenden »Grenzüberschreitung zwischen den Künsten« (ebd.) –, nicht zuletzt auch die an den *Zuschauer* gerichtete Einforderung einer »aktiv-kreative[n] Zuwendung« (ebd.) zum Bühnengeschehen. Hierin ist just jenes knifflige Moment der *Gefolgschaftsbildung* zu erkennen, von welcher die Aura von Theater maßgeblich, ja unabdingbar abhängt.[66] Als knifflig ist dieses Moment nicht zuletzt deshalb zu bezeichnen, weil wir es bei der theaterwissenschaftlich und theatersoziologisch beförderten Verrätselung der Aufführung, wie schon gesagt, insoweit mit einer *widersprüchlichen* Form der (Re-)Auratisierung von Theater zu tun haben, als diese einer gleichzeitig charismatisierenden *und* rationalisierenden Logik folgt. Sehr treffend umreißt Christopher Balme (2008) diese Ambivalenz, wenn er schreibt, dass etwa die althergebrachte »Forderung nach Werktreue« (ebd.: 47) – im Sinne der *vor* dem Durchbruch des Regietheaters dominierenden Sichtweise auf Theater – im Prinzip obsolet geworden sei von dem Moment an, da seitens der Theaterwissenschaft die *Aufführung* selbst als das eigentliche und zu entschlüsselnde Werk installiert wurde – um auf dieser Folie indessen zu bedenken zu geben, dass damit die Sache zwar »auf theoretischer Ebene«, aber »sicherlich nicht in den Köpfen der Zuschauer« (ebd.: 48) gelöst worden sei.[67] Damit nimmt Balme – ganz zu Recht –

65 Konstatiert Marleen Stoessel (1983) mit Blick auf den Kunstwerk-Aufsatz Walter Benjamins (1963 [1936]), es sei in dessen Verwendungsweise des Aura-Begriffs stets eine »Ambiguität« (Stoessel 1983: 25) enthalten, so mag eben dies nicht zuletzt darauf zurückzuführen zu sein, dass Benjamin der *relationalen* Bedingtheit des Auratischen nicht explizit genug Rechnung trägt.

66 Kraus (2007) ihrerseits hebt primär die wechselseitige Bedingtheit dieser sich in den 1960er Jahren anbahnenden ›performativen Wende‹ und der mit ihr einhergehenden Politisierung des Theaters hervor (siehe Punkt 4.2.1).

67 Insofern erblickt Balme (2008) in der »Erweiterung des Textbegriffs« auch eine nur »partielle Lösung des Problems der Beziehungen zwischen Vorlage und Aufführung«

die im Hinblick auf das knifflige Problem der Gefolgschaftsbildung zu berücksichtigende Eigenschaft des Theaterfelds als eines Glaubensuniversums auf. In diesem bewegen sich eben nicht nur mit der Theatersemiotik vertraute und diese emsig betreibende Köpfe, sondern auch die Anhängerinnen und Anhänger ganz anderer, mitunter bodenständigerer Glaubensgemeinschaften (geschweige denn Atheisten!), welche ihrerseits über ein zur Entschlüsselung des Rätsels der Aufführung heranzuziehendes Spezialwissen, wie es nicht zuletzt im Zuge der zunehmenden *Selbstreferentialität* der Regietheater-Theaterregie unabdingbar zu werden scheint, gerade nicht verfügen (vgl. hierzu auch Punkt 4.3.2).

Aus systemtheoretischer Perspektive wiederum mag man in dem Umstand, dass sich Theatersoziologie und Theaterwissenschaft in respektive seit den 1970er, 1980er Jahren zusehends daranmachen, Theaterproduktionen in ihrem erlebnisartig-ereignishaften Charakter zu theoretisieren und zu diskursivieren, eine Bedingung (und eine Manifestation) der mit Blick auf den damaligen Zustand des theatralischen Felds *insgesamt* festzustellenden »Zuspitzung des Neuheitsdesiderats« (Luhmann 1997: 84) erblicken. In diesem Sinne lässt sich von einer den Glaubenskrieg um die legitime Sichtweise auf und von Theater kennzeichnenden *Eskalation* sprechen, welche ihrerseits – wie Niklas Luhmann argumentiert – es eben gerade

---

(ebd.: 48). Die Theatersemiotik jedenfalls habe, wie er weiter feststellt, mitnichten ein Ende der Werktreue-Diskussion herbeigeführt. Im Gegenteil zeigten jüngere Wiederbelebungsversuche der Debatte, dass die Werktreue-Forderung keineswegs tot sei. Allerdings habe diese inzwischen eine qualitative Wendung insoweit genommen, als sich »der Diskurs von seinem kunstreligiösen Kontext endlich gelöst« (ebd.) und Eingang in andere Felder gefunden habe. Tatsächlich spiegelt sich die das Theater betreffende Werktreue-Debatte, wie ich durch eine Literaturrecherche feststellen konnte, etwa im *juristischen* Feld, so beispielsweise in der Gestalt von Dissertationsschriften, die sich – zunächst im Kielwasser der Theaterreformbewegung (vgl. Wenger 1928) – mit Fragen des *Urheberrechts* befassen: Die Problematik erfreut sich in den Rechtswissenschaften einer gesteigerten Aufmerksamkeit ab Mitte der 1970er, insbesondere dann aber in den 1980er und 1990er Jahren. In dieser Zeit entsteht eine Reihe von Doktorarbeiten zu Fragen der Urheberrechte bei – und schließlich auch *von* – Theaterinszenierungen (siehe etwa Rogger 1976, Winckler-Neubrand 1987, Raschèr 1989, Stahl 1997 sowie Wronewitz et al. 1999). Nicht zuletzt ist in dem Zusammenhang immer auch lesenswert die von Bertolt Brecht (1967 [1931]) unter dem Titel *Der Dreigroschenprozess* publizierte Tirade zu dem – von ihm notabene als »soziologisches Experiment« (ebd.: 162) verstandenen – *Rechtsstreit* zwischen ihm und der Berliner Nero-Film AG, den Brecht ob der »schamlosen Verschandelung« (ebd.: 156) seiner Dreigroschenoper im Zuge ihrer (1930 vertraglich ausgehandelten) Verfilmung losgetreten, schließlich aber – für ihn wenig überraschend – verloren hatte: »[D]as Glück hat uns davor bewahrt, daß durch uns nachgewiesen worden wäre, es gäbe noch Richter im Kapitalismus.« (Ebd.: 160)

mit sich bringe, dass künstlerische Produkte verstärkt als »Einmalereignisse« (ebd.) inszeniert würden, deren »Sinn« dann wiederum darin liege, »die Sensibilität des Beobachters zu erhöhen« (ebd.: 84). Auch kann man unter dem systemtheoretischen Blickwinkel die theaterwissenschaftlichen und theatersoziologischen Eingriffe in diesen Glaubenskrieg als Interventionen im Kontext der zunehmenden »Ausdifferenzierung« (ebd.: 83) des Theaters in die Richtung eines »selbstreferentiell geschlossenen, autopoietischen Systems« (ebd.) verstehen. Diese geht nun ihrerseits – weiter aus der Sicht Luhmanns – typischerweise damit einher, dass die entsprechenden kulturellen Produkte verstärkt im Sinne ihrer »Beurteilung als neu [...] und damit als original, echt, genial usw.« betrachtet und auf die in ihnen (nicht) realisierten »Formmöglichkeiten« (ebd.) hin befragt werden. Zählt nun Luhmann zu den »strukturellen Konsequenzen« (ebd.: 84) dieser Entwicklung nebst einer Anheizung der »Kriteriendiskussion« sowie allgemeinen »Abstraktionstendenzen« nicht zuletzt den Hang zu einer »Personalisierung der Zurechnung«, so verbindet sich damit ein spezifisches Problem auf der Ebene der Produzenten: »Der Künstler selbst« nämlich, so Luhmann, »setzt sich unter den Druck, anders zu sein als andere, sabotiert also sozialen Konsens und muß sich dann Mühe geben, ihn trotzdem wiederzugewinnen« (ebd.).

Offen freilich bleibt in dieser Perspektive, von *welchem* sozialen Konsens im Einzelfall – abhängig beispielsweise von der Kunstsparte – die Rede ist, und nicht zuletzt auch, aus welcher Ecke heraus – etwa aus der Mitte des Felds selbst oder eher aus Randgebieten desselben – entsprechende Sabotagevorwürfe formuliert werden (und wo solche demgegenüber gerade *nicht* laut werden).[68] So spricht sich

68 Mag das Gehäuse der Systemtheorie auch gelegentlich als hilfreich erscheinen insofern, als es dem Forscher, der Forscherin einen gewissen Unterschlupf vor den Zumutungen der empirisch konkreten – und zuweilen eben aufreibenden, weil widersprüchlich strukturierten – sozialen Realität zu bieten verspricht: Letztlich erweist es sich doch immer wieder als *allzu* hermetisch, um einem besseren Verständnis eben gerade der Ambivalenzen, regressiven Momente und Diskontinuitäten förderlich sein zu können, von denen die uns umgebenden gesellschaftlichen Wirklichkeiten und die diesen zugrunde liegenden Ordnungsprinzipien geprägt sind. Diese eher schattige Seite der Systemtheorie tritt so etwa in der Studie *Theater als System* von Hoffmann (1997) zutage, welche die *Evolutionsgeschichte des modernen Theaters* zu erhellen verspricht. Kommt der Autor darin zu dem Schluss, Theater erfülle seit inzwischen »rund 200 Jahren [...] die gesellschaftliche Funktion der Unterhaltung eines über ausdifferenzierte Freizeit verfügenden Publikums« (ebd.: 204), welches seinerseits das »generalisierte Kommunikationsmedium ›Werk‹« nurmehr unter dem Gesichtspunkt der binären Codewerte »interessant/langweilig« betrachte – was dem Autor zufolge auch bedeutet, dass an »theatralischer Kommunikation [...] in der Moderne« nur noch teilnehme, wer sich »durch aufgeführte ›Werke‹ weder erbauen noch belehren, sondern auf interessante Art unterhalten läßt« (ebd.) –, so scheint

zum Beispiel der altgediente Theater- und Opernregisseur Adolf Dresen (1995), der eine den Regietheater-Regisseur als Person heiligende Logik der Zurechnung künstlerischen ›Erfolgs‹ dezidiert kritisiert (vgl. hierzu auch Punkt 4.3.1), Mitte der 1990er Jahre gleichsam für eine Bekämpfung des ›inneren Feinds‹ im Feld des Theaters aus, indem er sich explizit gegen »ein ›Regietheater‹« auflehnt, das »dem Theater selbst ins Gesicht schlägt und [...] seinen Verächtern die Munition liefert« (ebd.: 65). Dagegen will Ortrud Gutjahr (2008) – die als Professorin für Neuere deutsche Literatur und kulturelle Literaturwissenschaft ungleich *mittelbarer* in die Deutungskämpfe im Feld des Theaters verwickelt ist als Dresen – in dem Umstand, dass »herausragende Vertreter des Regietheaters der 1970er und 1980er Jahre sich mittlerweile über die Inszenierungsstile jüngerer Regisseure mokieren« (ebd.: 20) würden, schlechterdings ein Zeichen für »die Dynamik in der Entwicklung des Regietheaters und seine immer neu zu (er)findende Zeitgenossenschaft« (ebd.) erkennen. Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme (2008) schließlich klassiert die »gelegentliche Aufregung« um die Werktreue- und Regietheater-Problematik als letzten Endes doch wohl irgendwie »lebensnotwendig für das Theater« (ebd.: 50).

---

mir darob eine etwaige Erklärung dafür, dass wir es bis heute ganz offensichtlich mit konkurrierenden Deutungen dessen zu tun haben, was Theater denn nun sei oder zu sein habe, doch letztlich arg im Dunkeln zu bleiben.

5 Über ›die Frau‹ am Theater

Während sich, wie unter Abschnitt 3.2 beschrieben, um 1900 das Schreiben über den ›idealen‹ und gleichsam natürlicherweise *männlichen* Regisseur zu überschlagen scheint, wird der Umstand, dass zu dieser Zeit genauso Frauen Theater leiten und Regie führen, von der Theatergeschichtsschreibung gerne übergangen. Darauf weisen bereits Case (1988) und Aston (1995) hin. Als exemplarische Studien, in denen die Geschichte der Regie auf ihre bislang ausgeblendeten weiblichen Protagonistinnen hin untersucht wird, nennt letztere die Arbeiten von Stowell (1992) und Holledge (1981), die sich mit Lena Ashwell respektive Annie Horniman befassen: zwei Frauen, die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert das Londoner *Kingsway Theatre* beziehungsweise das *Gaiety Theatre* in Manchester leiten. Auch Marya Chéliga, die 1897 in Paris das *Théâtre féministe* gründet (vgl. Pedersen 2004), und Edith (Edy) Craig mit ihrer 1911 in London gegründeten Kompanie *Pioneer Players* stellen Theaterleiterinnen und -regisseurinnen dar, die von der Geschichtsschreibung weitestgehend unberücksichtigt geblieben sind.[1]

1 Aston verweist an dieser Stelle auf Dymkowski (1992), die in ihrer Studie zwei maßgebliche Gründe für die ausbleibende Überlieferung der Leistungen der *Pioneer Players* und ihrer Anführerin nennt: zunächst die Blindheit der zeitgenössischen männlichen Theaterkritiker, später jene der männlichen Theaterhistoriografen (vgl. Dymkowski 1992: 230). In diesem Sinne vermuten auch Allmendinger/Brückner (1995), dass »von Frauen gemachte Kunst« (ebd.: 129) insgesamt anders rezipiert und beurteilt werde. Nicht zuletzt seitens bestimmter »Meinungsmultiplikatoren« werde etwa »die Gleichung, in der die Qualität den Erfolg erklärt« (ebd.), sozusagen von den Füßen auf den Kopf gestellt: Mangelnder Erfolg erscheine dann als Indikator für fehlendes Talent. Die Autorinnen illustrieren diese verquere Sichtweise anhand eines Beispiels: »Da erklärt etwa Herr Reich-Ranicki im Fernsehen, dass Frauen bekanntermaßen nicht komponieren könnten und als Dramaturginnen unbegabt seien, da sie ja in diesen Bereichen noch nie etwas Herausragendes geleistet hätten.« (Ebd.)

Noch die findigsten, revolutionärsten Theaterfrauen der vorletzten Jahrhundertwende also finden keine Anerkennung als je individuell verantwortliche Regisseurinnen. Vielmehr setzt inmitten des von männlicher Inszenierungskonkurrenz geprägten Theatergewühls um 1900 ein ganz anderes Schreiben über ›die Frau‹ am Theater ein.

5.1 FESTSCHREIBUNG ALS EWIGE SCHAUSPIELERIN

So erörtert etwa der Theaterkritiker Paul Schlenther (1895), um die Jahrhundertwende Direktor des Wiener Burgtheaters, ›den‹ *Frauenberuf im Theater*. Zehn Jahre nach ihm versucht dann Heinrich Stümcke (1905), ein Mitbegründer der 1902 in Berlin ins Leben gerufenen Gesellschaft für Theatergeschichte, seinerseits *Die Frau als Schauspielerin* in den Griff zu bekommen. Rund anderthalb Dezennien später wird es ihm Rudolf K. Goldschmit (1922) mit seinem Elaborat über *Die Schauspielerin* nachtun, während der Wiener Gynäkologe Bernhard A. Bauer (1927) unter dem Titel *Komödiantin – Dirne?* seinerseits verspricht, nun endlich *Der Künstlerin Leben und Lieben im Lichte der Wahrheit* darzustellen.

Als Vertreter der Soziologie sich verstehend, leistet schließlich Julius Bab (1974 [1931]) seinen Beitrag zum Ganzen: In seiner Untersuchung über *Das Theater im Lichte der Soziologie* finden sich einige *Die Frau am Theater* betreffende Überlegungen. Bab erblickt im Theater ein Betätigungsfeld, in welchem – im Unterschied zu allen anderen Künsten und auch den Wissenschaften – seit Jahrhunderten schon »eine Reihe allererster weiblicher Kräfte« (ebd.: 100) zu verzeichnen sei, und bis in seine Tage sieht er für die Frau »kein einziges Gebiet, auf dem sich auch nur annähernd eine Wirkung solchen Ranges ankündigt« (ebd.). Das Theater demnach als erster und einziger Ort im sozialen Gefüge, an dem so etwas wie egalitäre Geschlechterverhältnisse herrschen? Man möchte es meinen, wenn Bab betont, wie wunderbar doch die Tatsache sei, dass innerhalb der Schauspielkunst, und »eigentlich nur innerhalb der Schauspielkunst, die Frau wirklich schöpferisch, dem Manne ebenbürtig im Sinne einer Werkleistung auftritt« (ebd.). Was sich *à première vue* wie ein Manifest für das Theater als Hort der Geschlechterdemokratie liest, entpuppt sich alsbald als reichlich essentialisierende Diagnostik. Die am Theater – und gleichsam *nur* am Theater – gegebene Ebenbürtigkeit der Frau mit dem Manne nämlich ergibt sich für Julius Bab aufgrund des besonderen Charakters der Schauspielkunst, die – in der »Mitte zwischen Natur und Kultur« (ebd.: 99) situiert – keine bleibenden Werke schaffe und daher auch keine speziellen Fähigkeiten verlange, sondern »das ganze, ungeteilte Wesen des Menschen zum Einsatz« bringe

(ebd.).[2] Deshalb, so folgert er, könne die Frau am Theater »ohne jene abstrahierenden Kräfte auskommen«, aufgrund deren Mangel sie sonst »so häufig im Dilettantischen« (ebd.) verbleibe. Das Zugeständnis, wonach die Frau in der Schauspielkunst ein privilegiertes Feld der beruflichen Betätigung und Leistungsanerkennung vorfinde, geschieht um den Preis, dass sie vom Autor gleichzeitig auf ihren von der »Fähigkeit zur Mutterschaft« geprägten »psychischen Grundcharakter« (ebd.: 101) reduziert wird: Als ein »extatischer Rest einer alten Welt« nämlich reiße die Schauspielkunst die Frauen aus der »sozialen Verbundenheit unserer Welt« heraus und gebe einen ganz und gar ungünstigen, ja den »schlechtesten Boden für Mutterschaft und Familie« (ebd.) her. Daher komme auch die »tiefe Problematik der Frau als Schauspielerin«: Die meisten Bühnendarstellerinnen hätten – im Unterschied zu ihren männlichen Kollegen – viel stärker das Gefühl, der Kunst etwas Entscheidendes zu opfern, und trügen dementsprechend in der Regel einen »Zug des Leidens im Gesicht«, der noch umso stärker scheine, »je größer ihre Kunst […] wird« (ebd.). In der Frau als Schauspielerin sieht Bab schließlich auch eine Gefahr für das Theater als Kunststätte insgesamt: Jenes »Unbefriedigte der Schauspielerin« nämlich wecke beim männlichen Publikum allem voran »das starke Bedürfnis und die schnelle Wandelbarkeit des Theaterbluts« (ebd.: 101) auf dem Gebiete des Erotischen. Dieser »Macht des sexuellen Interesses« (ebd.: 102) im Theater gegenüber zeigt sich der Autor nun gewissermaßen ›kritisch‹, wenn er schließlich die Art und Weise problematisiert, wie auch »Theateragenten und Direktoren noch heute vielfach den Körper einer Debütantin nicht als künstlerisches Material, […] sondern ganz einfach nach seiner sexuellen Reizstärke abschätzen, um danach ihre Wahl zu treffen« (ebd.: 103).[3]

Wiewohl Bab sich bemüht zeigt, eine soziologische Erklärung für das Dilemma der Schauspielerin zu finden, sind auch seine Betrachtungen zur ›Frau am Theater‹

2 Es sei in diesem Zusammenhang auch an das kulturelle Deutungsmuster weiblicher ›Einheitlichkeit‹ gegenüber männlicher ›Vielfältigkeit‹ im Werk Georg Simmels erinnert (hierzu Meuser 1998: 31ff.).

3 Reminiszenzen an die hinter Babs Worten sich verbergende Imago des Theaterdirektors oder Theaterintendanten als eines zuvorderst von *geschlechtlichen* Begierden gesteuerten und mitunter in Abhängigkeit von der Befriedigung derselben künstlerische Engagements vergebenden Mannes finden sich, wie sich in einigen der für die vorliegende Studie geführten Interviews erwiesen hat, bis heute. Im konkreten Fall einer jüngeren Regisseurin hatte eben dieses Bild eine entscheidende – negative – Hintergrundfolie für ihren Beschluss abgegeben, sich für den Regieberuf durch das Absolvieren eines universitären Studiengangs *formal* zu qualifizieren und mit einem entsprechenden *Abschlussdiplom* zu wappnen, um dieses, sollte sich ihr gegenüber jemals ein Intendant im oben skizzierten Sinne verhalten, demselben um die Ohren hauen zu können. Siehe hierzu die Ausführungen zum Fall Lena Widmann unter Punkt 11.2.3.

deutlich von jenem biologischen Reduktionismus durchzogen, der schon die Schriften von Schlenther, Stümcke, Goldschmit und Bauer kennzeichnet: Deren Elaborate stehen in Linie mit jener Konstruktion geschlechtsspezifischer Absolutheiten, wie wir sie auch in den noch deutlich in der Tradition des Geschlechterdiskurses der Humanwissenschaften des 19. Jahrhunderts stehenden Schriften des Soziologen Ferdinand Tönnies (1912; 1926) finden. Auch dieser zeichnet auf der Folie seiner dichotomen Begriffsbildung von männlichem ›Kürwillen‹ und weiblichem ›Wesenwillen‹ einen reichlich essentialistischen Geschlechterunterschied (vgl. Hänzi 2004: 10ff.). Und so gilt auch deren Erkenntnisinteresse nicht der je konkreten Künstlerin, sondern eben »der Frau – als Schauspielerin«, wie Emde (1997: 32) konstatiert: Ontologisierend wird die Schauspielerin in ihrer eigenen Vorgeschichte, ja irgendwo im Urzeitlichen »eingefroren« (ebd.).

Leider, so schreibt Emde (1997), lösten sich zahlreiche jener neueren mit Bühnendarstellerinnen befassten Arbeiten, die seit den 1980er Jahren entstehen, nicht hinreichend von dieser Betrachtungsweise: Schon deren Titel würden immer noch den »Kollektivsingular« (ebd.: 33) verwenden.[4] Exemplarisch führt sie den 1989 von Renate Möhrmann herausgegebenen Sammelband *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst* an, dem es um die »verschlungene und zum Teil vergessene Geschichte der weiblichen Schauspielkunst« geht (Möhrmann 2000 [1989]: 21). Diesen und weitere einschlägige Publikationen kritisierend, moniert Emde, es sei nun an der Zeit, »das Interesse an Frauen und Schauspielerinnen nicht mehr über die Kategorie der Weiblichkeit zu rechtfertigen« (Emde 1997: 33). Vielmehr müsse es darum gehen, die Leistungen von Theaterkünstlerinnen als einen »Versuch der subjektiven Behauptung gegenüber diesem Gattungsbegriff von der Frau [...] zu würdigen« (ebd.).

4 Zahlenmäßig dominieren hier kulturwissenschaftlich, sozialgeschichtlich und literaturwissenschaftlich angelegte Studien zur Schauspielerin im 17. und 18. Jahrhundert. Zum 17. Jahrhundert vgl. etwa Howe (1992) und Puschmann (2000); zum 18. Jahrhundert: Wetzels (1980), Buck (1986) und Geitner (1988). Siehe auch den Sammelband von May (1998), in dem die Geschichten von 15 herausragenden Theaterfrauen vom 17. Jahrhundert bis in unsere Tage aufgearbeitet werden. Vereinzelt finden sich auch Studien, in denen die Lage der Schauspielerin im Verlaufe des 16. Jahrhunderts nachzeichnet wird. Kristine Hecker (2000 [1989]) erinnert in ihrem Artikel über *Die Frauen in den frühen Commedia dell'Arte-Truppen* daran, dass Frauen die Bühnenwelt erst im 16. Jahrhundert betreten. Bis dahin war das Theater ganz ohne Schauspielerinnen ausgekommen: Von der Antike bis in die spätrömische Zeit wurden weibliche Rollen in aller Regel von jungen Männern gespielt. Vor diesem Hintergrund streicht die Autorin den revolutionären Charakter hervor, den der Theaterauftritt von Frauen im Italien der Renaissance hatte.

5.2 ZWISCHEN REIFIKATION UND AUSDIFFERENZIERUNG

Ob und inwieweit das in den 1980er Jahren erneut einsetzende, teils explizit feministisch motivierte Schreiben über ›Theaterfrauen‹ eine Reifikation althergebrachter Geschlechtercodierungen mit sich bringt, soll und kann hier nicht weiter erörtert werden. *Dass* dieses speziell der weiblichen Bühnenkünstlerin gewidmete Schreiben stattfindet, scheint indes gerade angesichts der Tatsache des bis in unsere Tage fast gänzlichen Ausbleibens einer entsprechenden Auseinandersetzung mit *männlichen* Theaterschaffenden oder der Bedeutung, die *Maskulinität* im Feld des Theaters hat, virulent. Während sich kaum Arbeiten finden, die explizit das Verhältnis von Männlichkeit und Theater oder die ›vermännlichte‹ Dimension der Bühnenwelt selbst in den Blick nehmen würden,[5] hat sich in den letzten 20 Jahren – im Sinne einer Ausdifferenzierung – das Schreiben über ›die Frau‹ am Theater in Richtung eines Schreibens über ›Frauen in den darstellenden Künsten‹ gewandelt. So finden sich (nebst den bereits erwähnten, Beruf und Lage der Schauspielerin historisch aufarbeitenden Studien) seit den späten 1980er Jahren vermehrt Publikationen, welche die Arbeitsbedingungen und das Schaffen *zeitgenössischer* Bühnenkünstlerinnen und Theaterautorinnen thematisieren, sowie – vor allem im angelsächsischen Sprachraum – einige ebenfalls die Künstlerin fokussierende Studien zum Verhältnis von Tanz, Geschlecht, Kultur und Körper.[6]

Seit Mitte der 1990er Jahre geraten schließlich – wiederum primär im englischsprachigen Raum – auch die Theaterregisseurinnen ins Blickfeld: Rebecca Daniels (1996) beispielsweise untersucht in *Women Stage Directors Speak* anhand von Interviews, die sie mit 35 zeitgenössischen, vornehmlich US-amerikanischen Regisseurinnen geführt hat, deren berufliche Selbstauffassungen.[7] Interessanterweise ist ein Großteil der von Daniels interviewten Regisseurinnen der Ansicht, das Theater insgesamt sei – im Unterschied zu anderen Berufsfeldern – von vergleichsweise *wenig* rigiden Geschlechternormen gekennzeichnet (vgl. ebd.: 197). Diese Überzeugung sei, wie die Autorin konstatiert, gerade bei jenen Regisseurinnen am stärk-

5 Fündig wird man einzig Down Under, wo Bollen et al. (2008) einen Sammelband zur Frage herausgegeben haben, inwieweit das australische Theater seit den 1950er Jahren zur Repräsentation und/oder Herausforderung bestimmter Männlichkeitsbilder beiträgt, und an der Universität Hildesheim, wo Hinz (2006) und Lobert (2008) sich der Rekonstruktion männlich-vergeschlechtlichter Inszenierungslogiken widmen.

6 Siehe beispielsweise die Arbeitsberichte und Porträtbände, in denen Schweizer Dramatikerinnen (Augustin et al. 1994) und ›Theaterfrauen‹ in Ost-Berlin (Ullrich 1991) zu Wort kommen. Zum Tanz: Hanna (1988), Klein (1992) und Thomas (1993) sowie die Untersuchung von Peter-Bolaender (2001) über zeitgenössische Choreografinnen.

7 Ähnlich angelegt sind auch die Beiträge von Donkin/Clement (1993) sowie Monks (2006).

sten, die erfolgreich »within the terms of a male-dominated theatrical establishment« (ebd.) zu inszenieren und dabei den in diesem männlich geprägten Berufskontext stillschweigend geltenden »rules« (ebd.) entsprechend zu agieren verstünden. Nicht zuletzt sei hier auf eine Publikation von Christina Haberlik (2010) hingewiesen, in der insgesamt 54 Regisseurinnen (hauptsächlich der westlichen Welt und dabei vornehmlich des deutschsprachigen Theaters) zu Wort kommen: Auf diesen vom Deutschen Theatermuseum München herausgegebenen Band mit dem Titel *Regie-Frauen* wird – unter dem Gesichtspunkt der ›nachholenden Fabrikation‹ einer extra für Regisseurinnen gebauten ›papierenen Ruhmeshalle‹ der Theaterregie – im Abschnitt 10.4 näher eingegangen.

6 Eine recht unfassbare Population

›Theaterregisseurin‹, ›Theaterregisseur‹ ist keine geschützte Berufsbezeichnung. Wer auch immer eine inszenatorische Lust verspürt und dieser – indem er Menschen sucht und findet, die mitzumachen bereit sind (denn ganz allein geht es wohl nicht) – nachgeht, um also theatralisch tätig zu werden, kann prinzipiell sich so nennen. Dieser theoretischen ›Offenheit‹ des künstlerischen Berufs der Theaterregie scheint es sich zu schulden (oder eher zu verdanken), dass die ›Population‹ der ihn für sich in Anspruch nehmenden Individuen statistisch recht unfassbar ist. Wie sich zeigen wird, herrscht insbesondere seitens jener Instanzen, die doch eigentlich um eine maximal differenzierte Klassifikation aller menschenmöglichen Berufsgruppen, Einzelberufe und Unterberufe bemüht sind – von der *International Labour Organization* ILO (einer Subeinheit der Vereinten Nationen) bis zu den nationalen Arbeitsagenturen und statistischen Bundesämtern –, eine rechte Verwirrung, wenn es darum geht, die Theaterregie irgendwo präzise zu verorten. Interessanterweise lässt sich aber gerade *in* dieser Wirrnis eine allgemeine Tendenz der Umdeutung des Regieberufs ausmachen, die den Theaterregisseur, die Theaterregisseurin gewissermaßen der Bühnenwelt entreißt (Abschnitt 6.1). Um die Größe der Berufsgruppe der im deutschsprachigen Raum tätigen Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure doch grob bestimmen zu können, werden sodann einige Zahlen herangezogen, die von Institutionen im Theaterfeld selbst erhoben werden (Abschnitt 6.2). Auch hier indes weist die Datenlage Lücken und die Klassifikation Definitionsverschiebungen auf – abermals ein Hinweis auf den niedrigen Grad der Formalisiertheit und Kodifiziertheit dieses so rätselhaften künstlerischen Berufs.

6.1 Klassifikationsschwierigkeiten

In den einschlägigen nationalen und internationalen Berufsklassifikationen tauchen Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure nicht als gesonderte Kategorie auf. So wird die Theaterregisseurin, der Theaterregisseur im Verzeichnis der *International*

Standard Classification of Occupations – ISCO – dem Berufsbereich der »Legal, social and cultural professionals« zugeordnet:[1] In der Unterkategorie der »Creative and performing artists« figuriert er unter der Chiffre 2654, welche indes sowohl die Filmregie als auch die Theaterregie sowie die Gruppe der Produzenten umfasst: »Film, stage and related directors and producers«. Hier also geht Theaterregie in einer Kategorie von Kulturschaffenden auf, denen zwar die Leitungsfunktion gemeinsam ist, nicht aber die künstlerische Domäne ihres Schaffens – Theater und Film werden gleichsam in einen Topf geworfen. Dies ist auch in der von der deutschen Bundesagentur für Arbeit (BA) neu entwickelten »Klassifikation der Berufe 2010« (KldB 2010)[2] der Fall, die im Jahr 2011 eingeführt wird: Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure fallen hier in die zur Berufsgruppe »Theater-, Film- und Fernsehproduktion« gehörende Subkategorie »Berufe in der Regie«, wobei weiter unterschieden wird zwischen den Gattungen »Berufe in der Regie – komplexe Spezialistentätigkeiten« und »Berufe in der Regie – hoch komplexe Tätigkeiten«; eine etwas merkwürdig anmutende Differenzierung, deren Sinn sich dem Autor der vorliegenden Studie nicht erschließt. Wenn auch kein Zweifel daran bestehen kann, dass es sich bei der Regie um eine insgesamt sehr komplexe Tätigkeit handelt, so stößt man doch im Feld des Theaters – wenn denn überhaupt – kaum je auf eine Deutung von Regiearbeit als ›komplexe Spezialistentätigkeit‹.[3] Die Begriffsverwendung ist vermutlich dem Umstand geschuldet, dass die Berufsklassifikation sich an dem ungleich stärker arbeitsteiligen Film- und Fernsehmetier orientiert, in dem Regie in mehreren – eben: speziellen – Bereichen geführt wird (etwa Ton- und Lichtregie, Bild- und Effektregie etc.). Während jedenfalls die Klassifikation der Berufe 2010 explizit macht, dass es in ihrer Kategorisierung um »Berufe in der Regie« in allen drei Bereichen (Theater, Film, Fernsehen) geht, blieb in der ihr vorangehenden Systematik, wie sie das Statistische Bundesamt Deutschlands vorgenommen hatte (Ausgabe 1992, kurz: KldB-92)[4], unklar, welche ›Medien‹ die hier schlicht »Regisseur(e/innen)« genannte Berufsklasse eigentlich umfasst. Die Regisseurinnen und Regisseure finden sich hier in der Berufsordnung »Darstellende Künstler/Künstlerinnen, Sänger/Sängerinnen« wieder, die ihrerseits der Berufsgruppe »Künstlerische und zugeordnete Berufe« subsumiert ist. In der Schweizer Berufsnomenklatur (SBN) 2000 des Bundesamts für Statistik (BFS)[5] wiederum trifft man auf Regisseurinnen und Regisseure in dem vergleichsweise breiten Be-

1 Siehe Link 04.

2 Siehe Link 05.

3 Interessanterweise taucht der Begriff der Bühneninszenierung als »komplexes Werk« in jüngster Vergangenheit etwa im Zusammenhang urheberrechtlicher Erörterungen zum Theaterregieberuf und also im juristischen Feld auf (vgl. Kuhn 2005).

4 Siehe Link 06.

5 Siehe Link 07.

reich der »Gesundheits-, Lehr- und Kulturberufe, Wissenschaftler«, genauer unter dessen Subkategorie »Medienschaffende und verwandte Berufe«, zu der die Gruppe der »Berufe des Theaters sowie der Ton- und Bildmedien« gehört. In dieser Rubrik finden sich die »Spielleiter/innen, Regisseure/Regisseurinnen, Produzenten/Produzentinnen«, die also als *Medienschaffende* beziehungsweise deren ›Verwandte‹ codiert sind. Zumindest ansatzweise macht dieser (wenn auch nur kursorische) Einblick in die genannten Berufsklassifikationen deutlich, dass die Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure – im Sinne einer *eigenständigen* Berufsgruppe – sich statistisch nicht so einfach erfassen lassen. In der Unschärfe der Kategorien manifestiert sich zum einen der geringe Formalisierungsgrad der (Theater-)Regie.[6] Zum anderen kann man in der Umgruppierung der Theaterregie, wie sie von der deutschen Bundesagentur für Arbeit 2010 – gegenüber der Klassifikation der Berufe von 1992 durch das Statistische Bundesamt – vorgenommen wurde, einen Hinweis auf eine gewisse Bedeutungsverschiebung sehen: Figurierte der Regisseur in der KldB-92 noch unter der Rubrik der Darstellenden Künstlerinnen und Künstler – die als verwandte Berufe auch »Bühnenleiter/innen« und »Ballettvorstände« sowie »Tänzer/innen«, »Sänger/innen« und »Schauspieler/innen« umgreift –, so wird er in den neueren Systematiken wie der KldB 2010 (oder auch der Schweizer Berufsnomenklatur) zusehends als ein *spezialisierter Berufsmensch* mit Produktionsverantwortung in einem bestimmten Medienbereich beziehungsweise einem den Medien verwandten Produktionsfeld gefasst.

6.2 TROTZDEM EIN PAAR ZAHLEN – UND GROBE TRENDS

Eine nach ausschließlich *am Theater tätigen* Berufsgruppen unterscheidende Statistik findet sich in den Jahrbüchern der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger.[7] Für die Spielzeit 2007/2008 werden in der statistischen Übersicht der

---

6 Zum Vergleich ein (rein zufällig gewähltes) Beispiel für einen stärker formalisierten Beruf, der entsprechend relativ differenzierte Subkategorien enthält: In der KldB-92 (siehe oben) wird unter »Sonstige Dienstleistungsberufe« unter anderem die Gruppe der »Berufe in der Körperpflege« angeführt. Hier findet sich – wiederum nebst anderen – auch die sogenannte Berufsordnung der »Friseure/Friseurinnen« mit ihren verschiedenen Berufsarten: »Friseur(e/innen), allgemein«, »Damen- und Herrenfriseur(e/innen)«, »Damenfriseur(e/innen)«, »Herrenfriseur(e/innen)«, »Friseurkosmetiker/innen«, »Perückenmacher/innen«, »Theater-, Filmfriseur(e/innen)«, »Haarstylist(en/innen)« sowie »andere Friseur(e/innen)«. Interessanterweise bilden indes auch hier die Theater- und Filmfriseurinnen und -friseure eine gemeinsame Berufsklasse.

7 Zur Schweiz und zu Österreich finden sich keine vergleichbar differenzierten Zahlen (siehe weiter unten).

künstlerischen Mitglieder der Theater in der Bundesrepublik Deutschland 490 Regisseure und 191 Regisseurinnen gezählt (total 681); das ergibt einen *Frauenanteil von rund 28 Prozent*.[8] Separat aufgeführt werden zudem 205 Schauspieler und 49 Schauspielerinnen, die zugleich als Regisseure beziehungsweise Regisseurinnen wirkten, sowie 194 Regie-Assistenten und 196 Regie-Assistentinnen (insgesamt 390 Regie-Assistierende). Summa summarum waren in der Spielzeit 2007/2008 an den von der Statistik der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger berücksichtigten Spielstätten 1.325 Personen – 889 Männer und 436 Frauen – mit Inszenierungsarbeiten betraut.[9] Die Zahlen geben indessen keine Auskunft darüber, wie viele der Regie führenden oder bei der Regie assistierenden Personen eine *feste* Anstellung an einer Spielstätte haben[10] – wie dies bei Hausregisseurinnen und Hausregisseuren mit auf ein Jahr oder mehrere Spielzeiten befristeten Arbeitsverträgen der Fall ist – beziehungsweise zu welchem Anteil es sich um Regisseurinnen und Regisseure handelt, die mit sogenannten Stück- oder Gastverträgen für einzelne Inszenierungen engagiert werden (siehe hierzu Abschnitt 8.1).

Bei all diesen die Aussagekraft der Angaben einschränkenden Unschärfen fällt an den Zahlen doch insgesamt auf: Herrscht bei den Regisseurinnen und Regisseuren sowie den Regie führenden Schauspielenden mit Blick auf das Geschlechterverhältnis ein markantes Ungleichgewicht, so weist die Statistik bei den Assistierenden, also den potentiellen Regie-*Neulingen*, eine ausgeglichene Verteilung zwischen den Geschlechtern auf. Dabei ist wiederum zu sagen, dass die Anzahl der Regieassistierenden insgesamt im Laufe der Zeit abnimmt. Waren in der Spielzeit

---

8 Die entsprechende Kategorie lautet »Regisseure/Spielleiter« (die Begriffe werden synonym verwendet; letzterer gilt heute als veraltet) und umfasst integral die Sparten Oper, Operette und Schauspiel. Siehe: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (2008: 11). Die Autoren der Statistik schließen Doppelzählungen nicht aus. Solche seien aber möglichst vermieden worden. Um grob die Entwicklung der Zahlen über die Zeit nachzeichnen zu können, habe ich eine Auswahl der Jahrbücher der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger ab der Spielzeit 1949/1950 konsultiert (hiervon ausgehend waren es jene zu den Theaterspielzeiten 1962/1963, 1967/1968, 1971/1972, 1977/1978, 1982/1983, 1985/1986, 1992/1993, 1997/1998, 2002/2003 sowie 2007/2008). Die Kategorie »Regisseure/Spielleiter« taucht in dieser Auswahl erstmals in der Statistik zur Spielzeit 1977/1978 auf. Davor hieß sie »Bühnenvorstände« und umfasste die noch recht heterogene Gruppe der »Spielleiter (ohne Spielverpflichtung), Dramaturgen, Bühnenbildner, Ballettmeister(innen) usw.« – mit anderen Worten erfahren die Theaterregisseurinnen und -regisseure (als gesondert in den Blick zu nehmende Berufsgruppe) erst um die Mitte der 1970er Jahre eine eigene ›statistische Relevanz‹.

9 Zur Entwicklung der Anzahl an Spielstätten im Feld des deutschsprachigen Theaters nach 1945 siehe Abschnitt 7.1.

10 Die Statistik unterscheidet auch nicht zwischen Voll- und Teilzeitstellen.

1992/1993, also zeitnah nach der Wiedervereinigung Deutschlands und damit inklusive neue Bundesländer, im Total 684 Regieassistierende[11] zu verzeichnen (363 Männer, 321 Frauen), so sind es – wie oben schon erwähnt – in der Spielzeit 2007/2008 total nurmehr deren 390. Die Abnahme geht dabei primär auf die Rechnung eines vergleichsweise starken Rückgangs *männlicher* Assistierender: Wurden in der Spielzeit 1977/1978 allein in Westdeutschland 268 Regieassistenten gezählt (1982/1983 dann 312, 1985/1986: 330) und erreichte deren Anzahl nach der Wende ihren Höhepunkt (Spielzeit 1992/1993: 363), so ist mit Blick auf die 1990er Jahre und das erste Jahrzehnt im neuen Jahrtausend eine recht happige Abnahme zu beobachten: In der Spielzeit 1997/1998 sind es 333 Assistenten, 2002/2003 noch deren 240 und 2007/2008 – wie schon gesagt – gerade mal noch 194 Regieassistenten.

Auch bei den Assistent*innen* sind die Zahlen in diesem Zeitraum rückläufig, die Abnahme ist hier aber relativ moderat: Der Höchststand ist hier ebenfalls in den ersten Jahren nach der Wende zu verzeichnen. In der Spielzeit 1992/1993 werden 321 Regieassistentinnen gezählt, 1997/1998 sind es 280, 2002/2003 dann 236 und 2007/2008 noch 196. Auffallend ist auch, dass mit der Wiedervereinigung Deutschlands zunächst ein starker Anstieg insbesondere des Anteils der Regieassistent*innen* einherging. Waren an den Theatern Westdeutschlands in der Spielzeit 1985/1986 gerade mal 138 Assistentinnen tätig, so werden 1992/1993 – inklusive neue Bundesländer – deren 321 und also mehr als doppelt so viele gezählt. Bei den Männern erhöht sich die Anzahl demgegenüber mäßig von 330 in der Spielzeit 1985/1986 (nur Westdeutschland) auf 363 in der Spielzeit 1992/1993 (inklusive neue Bundesländer). Die Rückläufigkeit der Anzahl Regieassistierender seit etwa Mitte der 1990er Jahre ergibt sich zu einem nicht unwesentlichen Teil daraus, dass im Vergleich zur Spielzeit 1997/1998 in jener von 2002/2003 weniger Schauspielerinnen und Schauspieler verzeichnet werden, die gleichzeitig als Regieassistenzen tätig sind (bei den Männern halbiert sich die Anzahl von 105 auf 49, bei den Frauen geht sie von 85 auf 41 zurück; in der Spielzeit 2007/2008 fällt diese Kategorie schließlich ganz weg). Dieser Teil des Rückgangs der Assistierenden mag auf eine zunehmende Entflechtung der Tätigkeiten Schauspiel und Regieassistenz zurückzuführen sein. Es muss hier aber auch gesagt sein, dass das *Total des künstlerischen Personals* an den von der Statistik berücksichtigen Spielstätten seit den 1990er Jahren abnimmt (während allerdings die Anzahl der zu bespielenden *Bühnen* in der gleichen Zeit zunimmt; siehe hierzu Abschnitt 7.1): Werden in der Spielzeit 1992/1993 noch gut 26.700 künstlerische Mitglieder gezählt, so sind es 2007/2008 noch etwas über 25.000. Am stärksten fällt der Rückgang bei den männlichen Schauspielenden

11 Assistierende und Schauspielende, die zugleich die Funktion der Regieassistenz ausüben, wurden zusammengezählt. Die Angaben gehen aus den die jeweilige Spielzeit betreffenden Deutschen Bühnen Jahrbüchern der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger hervor.

aus (von 4.248 auf 3.512 Schauspieler). Die rückläufigen Zahlen bei den Regieassistierenden können somit auch mit dem allgemeinen Abbau des künstlerischen Personals zusammenhängen. Gleichzeitig mag sich in der Abnahme der Anzahl Regieassistierender eine Wandlung des Profils dieser Tätigkeit manifestieren: Waren in den 1970er und 1980er Jahren Regieassistenten noch stärker an einen bestimmten Regisseur gebunden und betreuten damit pro Spielzeit nur einzelne, nämlich fast ausschließlich *dessen* Inszenierungen, so wird Regieassistenz in den 1990er Jahren zunehmend zu einem Unterfangen, bei dem es – nunmehr losgelöst von einem bestimmten Mentor, dem man über mehrere Spielzeiten hinweg treu ist – darum geht, in vergleichsweise hoher Frequenz bei verschiedenen Regisseurinnen und Regisseuren Erfahrungen zu sammeln. Arbeitet nun ein jeder Assistent, eine jede Assistentin pro Spielzeit im Schnitt bei mehr Produktionen mit, als dies in früheren Zeiten der Fall war, so senkt dies der Tendenz nach den Bedarf an Assistenzkräften insgesamt. Diese Entwicklung, auf die ich im Rahmen von Gesprächen mit feldkundigen Personen hingewiesen wurde, wäre empirisch zu überprüfen – wie auch die Frage, inwieweit es aus Spargründen zusehends unüblich geworden ist, für eine Produktion mehrere Regieassistenzen zu verpflichten.

Auch die Anzahl der in der Bundesrepublik statistisch erfassten *Regisseurinnen und Regisseure* selbst nimmt seit den frühen 1990er Jahren ab. Waren in der Spielzeit 1992/1993 noch 851 Männer und 175 Frauen, also total 1.026 Regie führende Personen zu verzeichnen (inklusive 231 beziehungsweise 49 Schauspieler und Schauspielerinnen, die zugleich die Regiefunktion innehatten), so sind es in der Spielzeit 2007/2008 noch deren 935. Bei den Regisseuren dokumentiert sich in der Nachwendezeit und bis in die Nullerjahre des neuen Jahrhunderts ein Rückgang: In den 1970er und 1980er Jahren pendelt deren Anzahl recht stabil zwischen rund 610 und rund 650 Regisseuren (nur Westdeutschland). Die Höchstzahl wird in den ersten Jahren nach der Wiedervereinigung vermerkt: In der Spielzeit 1992/1993 gab es 851 Regie führende Männer (inklusive neue Bundesländer). Seitdem nimmt ihre Anzahl kontinuierlich ab, von 762 in der Spielzeit 1997/1998, 731 in der Spielzeit 2002/2003 auf 695 in der Spielzeit 2007/2008. Interessanterweise nimmt der Anteil der Schauspielenden, die gleichzeitig Regie führen, bei den Männern von Anfang der 1990er Jahre bis zur Spielzeit 2007/2008 nurmehr mäßig ab (von 231 auf 205 Personen), während bereits die 1980er Jahre von einem vergleichsweise starken Rückgang der Anzahl ›Spieler-Regisseure‹ gekennzeichnet waren: Werden Ende der 1970er Jahre – mit Blick auf Westdeutschland – deren 270 erfasst, so weist die Statistik für die Spielzeit 1992/1993 – und dies inklusive neue Bundesländer – noch 231 solche aus. Der Tendenz nach lässt sich anhand dieser Zahlen sagen, dass mit Blick auf die männliche Genusgruppe seit den 1980er Jahren die Regietätigkeit zu einem ›exklusiven‹ Beruf wird (man führt zusehends nur noch Regie, das heißt ohne gleichzeitig auch zu schauspielern). Bei den Regisseur*innen* ist diese Ausdifferenzierung auch zu beobachten, allerdings erst später und gewissermaßen verkehrt

herum: Anders als bei den der Tendenz nach im Rückzug sich befindenden Männern *wächst* die Gruppe der Regie führenden Frauen seit den 1990er Jahren kontinuierlich. Dabei erhöht sich die Anzahl der Regisseurinnen insbesondere mit der Wende. Im Vergleich mit den Spielzeiten 1977/78, 1982/1983 und 1985/1986, für die gerade mal 42, 44 respektive 59 Regie führende Frauen erfasst wurden (nur Westdeutschland), kann per Spielzeit 1992/1993 – jetzt inklusive neue Bundesländer – ein explosionsartiger Zuwachs auf 175 Regisseurinnen ausgemacht werden. Nach einem erneuten moderaten Anstieg bis zur Spielzeit 1997/1998 (188 Frauen in der Regie) erweitert sich die Gruppe der Regisseurinnen bis zur Spielzeit 2007/2008 auf 240 Köpfe (203 waren es noch in der Spielzeit 2002/2003). Dass auch mit Blick auf die weibliche Genusgruppe von einer zunehmend ›exklusiv‹ ausgeübten Regietätigkeit die Rede sein kann, ergibt sich hier indes nicht aus einer Abnahme des Anteils der Schauspielerinnen, die gleichzeitig Regie führen (deren Anzahl hält sich nämlich seit den frühen 1990er Jahren mehr oder weniger konstant bei um die 50 Frauen), als vielmehr aus dem Umstand, dass es sich bei dem zu beobachtenden *Neuzuwachs* offenbar um ›reine‹ Regisseurinnen handelt (vgl. hierzu den Punkt 7.3.5 im Abschnitt zu den Regieausbildungsstätten).

Da für Österreich und die Schweiz keine vergleichbaren Statistiken existieren, lässt sich nicht eruieren, ob wir es hier mit ähnlichen Entwicklungstendenzen zu tun haben. Eine kleine ›Stichprobe aufs Exempel‹ für die Spielzeit 2009/2010, die ich anhand der Webseiten der dem Schweizerischen Bühnenverband angehörenden Theater vorgenommen habe, um immerhin die Anzahl der *gegenwärtig* an schweizerischen Spielstätten engagierten Regisseurinnen und Regisseuren abschätzen zu können, förderte folgende Zahlen zutage:[12] Das Theater Basel zählte in der Sparte Schauspiel acht Regisseure und sieben Regisseurinnen und im Musiktheater deren sechs respektive zwei. Am Berner Stadttheater waren es – beide Sparten zusammengenommen – 16 Regisseure und sechs Regisseurinnen, beim Verbundtheater Biel/Solothurn im Schauspiel fünf und zwei, im Musiktheater vier und eine. Je sieben Regisseurinnen und Regisseure arbeiteten am Luzerner Theater (beide Sparten zusammengenommen). Am Sommertheater Winterthur war das Verhältnis vier zu null. Das Theater St. Gallen zählte sechs Schauspiel-Regisseure und vier Schauspiel-Regisseurinnen sowie acht Musiktheater-Regisseure und eine Musiktheater-Regisseurin. Am Opernhaus und am Schauspielhaus Zürich schließlich inszenierten 22 und zwei beziehungsweise 18 und neun Regisseure respektive Regisseurinnen. Das ergibt ein (spartenübergreifendes) *Total von 104 Regisseuren und 41 Regisseu-*

12 Die zumeist eine separate Rubrik zum engagierten künstlerischen Personal enthaltenden Internetseiten der einzelnen Häuser wurden während der Spielzeit 2009/2010 konsultiert. Die Regisseurinnen und Regisseure wurden unabhängig ihres Anstellungsstatus gezählt. Für das Theater in der Effingerstrasse (Bern), das Theater Kanton Zürich (Winterthur) und das Theater der Künste (Zürich) konnten keine Zahlen eruiert werden.

rinnen – oder insgesamt 145 Personen –, die in der Spielzeit 2009/2010 an den genannten Häusern in der Schweiz inszeniert haben. Mit *rund 28 Prozent* entspricht der *Frauenanteil* demjenigen der in jüngerer Zeit an deutschen Theatern engagierten Regisseurinnen (vgl. weiter oben) erstaunlich genau.

Was bei dieser kleinen Probebohrung zur Situation in der Schweiz ferner auffällt, ist die krasse geschlechtliche Segregation insbesondere im Bereich der Opernregie: Zählt man jene Regisseurinnen und Regisseure zusammen, die auf den entsprechenden Webseiten der Spielstätten explizit unter der Rubrik Musiktheater aufgeführt werden, so ergibt sich ein Verhältnis von sechs zu 40 – das heißt ein Anteil weiblicher Musiktheater-Regisseurinnen von gerade mal 13 Prozent. Wiewohl diese Zahl aufgrund der Einmaligkeit und doch recht unorthodoxen Art der ihr zugrunde liegenden ›Erhebung‹ mit Vorsicht zu interpretieren ist, legt sie doch zumindest die These nahe, dass wir es bei der *Opernregie* – im Vergleich mit dem Schauspiel – noch ungleich stärker mit einer Männerbastion zu tun haben. Nicht uninteressant ist angesichts dieser Beobachtung ein Hinweis des Kulturhistorikers Manfred Osten, der *innerhalb* der Opernproduktion selbst – im Vergleich zum Sprechtheater – eine »Bastion« sieht, die ihrerseits vom Regisseur, der mit der entsprechenden Inszenierung betraut ist, »nicht eingenommen« werden könne: nämlich »die Partitur« (vgl. Kaiser et al. 2010: 8).

So besehen versperrt sich das Musiktheater dem Durchgriff und somit auch der *Signatur* des (Regietheater-)Regisseurs stärker als das Sprechtheater – zumindest solange die Partitur beziehungsweise der hinter dieser stehende Komponist als unantastbar gilt. Dies mag zumindest partiell die abermals stärker ausgeprägte männliche Dominanz in der Sparte der Opernregie erklären: dass sich der traditionell und gleichsam ›natürlicherweise‹ männliche Regisseur hier mit einem *besonders* starken ›Partner-Gegner‹ konfrontiert sieht – dem gleichsam *noch* exklusiver männlichen (und genialeren) Komponisten. Solange Frauen im Hinblick auf diesen besonders ernsten Kampf als nicht recht satisfaktionsfähig gelten, werden sie wohl in der Opernregie marginal vertreten bleiben. Siehe hierzu Abschnitt 9.3 der vorliegenden Arbeit, in welchem die *Wagner-Festspiele* auf dem ›grünen Hügel‹ in Bayreuth in ihrem Charakter als männermachende Mythenfabrik dingfest gemacht werden.

Spielfeld, Spielgeld & Co.

7 Ein weites Feld mit (relativ) scharfen Grenzen

Bringt man das von Pierre Bourdieu (1985) so gefasste Ziel wissenschaftlicher Arbeit in Anschlag, wonach es, um die in einem Feld der Kultur(re)produktion herrschenden Ordnungsprinzipien begreifbar machen zu können, gelte, den *Raum der ›objektiven‹ Beziehungen* zwischen verschiedenen Positionen zu erhellen, so sind damit immer zweierlei Arten von Relationen gemeint: zum einen die Beziehungen, von denen das jeweilige Verhältnis zwischen den einzelnen Institutionen des Felds geprägt ist, und zum anderen die Beziehungen, die das wechselseitige Verhältnis zwischen den Akteurinnen und Akteuren kennzeichnen, die sich in eben diesem Feld bewegen. In diesem Kapitel steht die Frage nach den Relationen auf der *institutionellen* Ebene im Vordergrund. Nun stellt der Versuch, das Feld des deutschsprachigen Theaters abstecken und die seine Ordnung strukturierenden institutionellen Relationen dingfest machen zu wollen, ein mit potentiell unbegrenztem Forschungsaufwand verbundenes Unterfangen dar, wenn man sich vergegenwärtigt, wie *viele* und welch *unterschiedliche* Institutionen hier beteiligt sind. Nebst den festen Bühnen und anderen Spielorten selbst, an denen Regisseurinnen und Regisseure arbeiten, haben wir es (in einem weiteren Sinne) auch mit der Gesamtheit der übrigen Instanzen zu tun, die in die Produktion und Reproduktion dessen involviert sind, was man die *illusio* des Felds – das heißt dessen ›Spielregeln‹ und ungeschriebenen Gesetze, ja die Anerkennung von Theaterregie als einer irgendwie sinnvollen Sache überhaupt – nennen kann. Dazu zählen etwa die Theaterkritik und die (Theater-)Wissenschaft, die über Theaterschaffende und/oder deren Produktionen schreiben respektive diese beforschen (vgl. hierzu Punkt 4.3.4 sowie Abschnitt 9.2), und nicht zuletzt allerhand Konsekrationsinstanzen wie Akademien, Kunstjurys und Förderinstitutionen, welche die projektierten oder realisierten Werke von Künstlerinnen und Künstler – und hierüber: diese selbst – heiligen können (siehe Punkt 8.2.2 sowie Kapitel 10). Hier stehen nun zunächst die *Spielstätten* im engeren Sinne des Begriffs, also die Theaterhäuser beziehungsweise Bühnen und weiteren Produktionsorte im Vordergrund (Abschnitte 7.1 und 7.2) und sodann jene Institu-

tionen im Theaterfeld, in deren Zuständigkeitsbereich die *Produktion der Produzenten* fällt – die Ausbildungsstätten mit ihren verschiedenen Regie-Studiengängen (Abschnitt 7.3). Die Eigenheiten, von denen die Anstellungs- und Produktionsbedingungen der Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure gekennzeichnet sind, werden im anschließenden Kapitel 8 erörtert. Dort wird zum einen auf die Arbeitsverhältnisse an den öffentlichen Stadt- und Staatstheatern (Abschnitt 8.1) und zum anderen auf die Schaffensbedingungen in der Freien Szene eingegangen (Abschnitt 8.2).

Um also die ›objektiven‹ Strukturen des Spielfelds, in dem sich die Theaterschaffenden bewegen, näher charakterisieren zu können, werden im Folgenden zunächst die in diesem aufgestellten *Spielstätten* in den Blick genommen, in denen sich uns nicht weniger als die Geschichte des Theaterfelds »in vergegenständlichter Form« (Bourdieu 1985: 36) präsentiert: Aus welcherlei Häusern, Bühnen und sonstigen ›Spielorten‹ setzt sich das Feld zusammen? In Abschnitt 7.1 wird zunächst nachgezeichnet, wie sich die Anzahl und der relative Anteil verschiedener Typen von Spielstätten seit der Nachkriegszeit und bis in unsere Tage entwickelt haben. Anschließend wird die Frage nach der ›Rangordnung‹ eben dieser Theater (etc.) erörtert (Abschnitt 7.2). Um eruieren zu können, inwieweit wir es beim Feld des Theaters mit einer distinkten Sphäre der Kultur(re)produktion zu tun haben, die sich *ihrerseits* aus relativ eigenlogisch strukturierten, voneinander »abgrenzbaren Sinnprovinz[en]« (Gerhards/Anheier 1997: 127) zusammensetzt, die von einer – historisch prinzipiell wandelbaren – Geltungshierarchie gekennzeichnet sind, werden unter den Punkten 7.2.1 bis 7.2.5 einzelne Momente herausgearbeitet, die dieser hierarchischen Ordnung strukturierend zugrunde liegen. Wie sich zeigen wird, haben wir es dabei sowohl mit Persistenzen wie mit Transformationstendenzen zu tun. Abschnitt 7.3 schließlich widmet sich den Regie-Ausbildungsstätten und dabei nicht zuletzt einer Reihe von Aspekten, die mit Blick auf die Frage nach den der (Re-)Produktion der ›Ordnung des Theaters‹ zugrunde liegenden Strukturierungsprinzipien sich als erhellend erwiesen haben.

7.1 HÄUSER ÜBER HÄUSER

Mit Blick auf die deutsche Theaterlandschaft wird immer wieder deren »personelle Stärke und organisatorisch-institutionelle Vielfalt« (Nix et al. 2008: 5) betont. Allein an den rund *150 öffentlich getragenen Theatern* in der Bundesrepublik Deutschland arbeiten zu Beginn des 21. Jahrhunderts gegen 40.000 Menschen.[1] Zur

1 Zu den unterschiedlichen *Rechtsformen* öffentlicher Theater in Deutschland siehe die instruktive Studie von Boerner (2002). Bei den Theatern in Deutschland dominieren in Bezug auf die Rechtsträger die Kommunen. Es gibt sogenannte »rechtlich unselbständi-

Spielzeit 2003/2004 etwa – während der übrigens an diesen Häusern insgesamt fast 64.000 (!) Aufführungen gezeigt wurden – umfasste das künstlerische Personal an den staatlichen Bühnen 17.738, das technische 15.682 und das Verwaltungs- und Hauspersonal 5.187 Männer und Frauen (vgl. Heinrichs 2006: 221). Zu den öffentlich getragenen Häusern hinzu kommen »rund 280 Privattheater, etwa 130 Opern-, Sinfonie- und Kammerorchester und zahlreiche Festspiele sowie Theater- und Spielstätten ohne festes Ensemble« (Nix et al. 2008: 5) und – nicht zuletzt – »eine kaum noch überschaubare Anzahl freier Theater« (Heinrichs 2006: 197).

In seiner eigentlichen Größe und ganzen Weite zeigt sich das Spielfeld, in welchem sich die hier interessierenden Regisseurinnen und Regisseure bewegen, indes erst, wenn man nicht die Anzahl Theater, sondern die der einzelnen *Bühnen* oder – um den umfassenderen Begriff zu verwenden – *Spielstätten* im Sinne bespielbarer Lokalitäten in Rechnung stellt (viele Häuser verfügen über mehrere Spielstätten). So gibt es laut dem Jahrbuch der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (2008) zur Spielzeit 2007/2008 in Deutschland insgesamt 948 Spielstätten: Neben 431 öffentlich getragenen Spielstätten, die sich aus 66 Staatstheatern und 26 dazugehörenden Studiobühnen, 263 Spielstätten an Stadttheatern (inklusive Studiobühnen), 63 Landesbühnen und Landestheater-Spielstätten sowie 13 Städtebundtheater-Bühnen zusammensetzen, verzeichnet die Statistik 289 weitere Theater mit festem Haus (inklusive Privattheater), 146 Spielstätten ohne festes Ensemble sowie 82 Tournee- und Gastspieltheater ohne festes Haus. Hinzu kommen 67 Fest- und Sommerspiele, die im Bühnenjahrbuch separat aufgeführt sind. Berücksichtigt man diese mit, so kommt man – mit Blick auf Deutschland – zu einer Gesamtsumme von 1.015 Spielstätten, und zählt man noch die in entsprechenden Statistiken erfassten Bühnen in Österreich (39 Spielstätten) und der deutschsprachigen Schweiz (41 Spielstätten) hinzu,[2] so ergibt sich für die Spielzeit 2007/2008 ein Total von *1.095 Spielstätten* im Feld des deutschsprachigen Theaters. Schaut man sich die in den

ge« (ebd.: 28) Theaterbetriebsformen – hier werden unterschieden: Regiebetrieb, Eigenbetrieb, Gesellschaft des bürgerlichen Rechts (GbR) – sowie »rechtlich selbständige« (ebd.) Theaterbetriebsformen – in der öffentlichen Variante als Anstalten des öffentlichen Rechts oder als Zweckverband; in privatrechtlicher Form als GmbH oder als Verein. Die drei in Deutschland gängigsten Betriebsformen sind der Regiebetrieb, die GmbH und der Eigenbetrieb. Die verschiedenen Rechtsformen staatlich getragener Theater unterscheiden sich nach dem Grad, zu dem ein Haus an die Entscheidungen des jeweiligen Rechtsträgers gebunden ist. Ist der Regiebetrieb »in den Haushalt des Rechtsträgers integriert« (ebd.), so besitzen Eigenbetrieb und GmbH »in unterschiedlichem Maße organisatorische und rechnungsmäßige Selbständigkeit« (ebd.).

2 Siehe diesbezüglich die *Statistik der österreichischen Theater 2007/2008* und die *Statistik der schweizerischen Theater 2007/2008* in der Übersicht des Deutschen Bühnenvereins (2009: 269ff. bzw. 277ff.).

Jahrbüchern der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA) enthaltenen Statistiken nun dahingehend an, wie sich die Anzahl der Spielstätten seit der Nachkriegszeit und im Laufe der Jahrzehnte verändert hat,[3] so erweist sich, dass wir es im Wesentlichen mit *fünf Wachstumsphasen* (beziehungsweise *Zuwachsarten*) zu tun haben:

Die erste Phase geht zeitlich mit dem *Wiederaufbau* der im Krieg zerstörten Städte einher und zieht sich bis in die Mitte der 1960er Jahre: Für Westdeutschland ist zwischen Ende der 1940er und Mitte der 1960er Jahre eine deutliche Zunahme der Anzahl sowohl an öffentlich getragenen Bühnen (von rund 100 auf 135 Spielstätten) als auch an Privattheatern (von rund 30 auf etwas über 60 Bühnen) zu verzeichnen.[4] Insgesamt erhöht sich zwischen 1949 und 1963 die Anzahl der Spielstätten von rund 150 auf knapp über 220.[5] Gehen erste Theaterneugründungen in der unmittelbaren Nachkriegszeit – wie Heinrichs (2006) schreibt – primär auf private Initiativen von »Theaterleuten« (ebd.: 208) zurück, so zeigen sich auch viele Städte »recht früh« (ebd.) um eine Wiederbelebung der Theater bemüht: »Noch bevor es zu einem nennenswerten Wohnungsbau kam«, so Heinrichs, »wurden in der Nachkriegszeit die Theater wieder aufgebaut bzw. völlig neue Theaterbauten errichtet« (ebd.). Nach einer gewissen Stagnation gegen Ende der 1960er Jahre ist eine *zweite* Wachstumsphase in den 1970er Jahren zu konstatieren. So erhöht sich das Total der statistisch erfassten Spielstätten – immer noch: nur mit Blick auf Westdeutschland – zwischen den Spielzeiten 1971/72 und 1977/78 von knapp 230 auf insgesamt 350.[6]

---

3 Zu diesem Zweck habe ich die von der GDBA herausgegebenen Jahrbücher der Jahre 1950, 1963, 1968, 1973, 1978, 1983, 1987, 1993, 1998, 2003 und 2008 konsultiert.

4 Das GDBA-Jahrbuch zur Spielzeit 1949/1950 enthält auch eine Übersicht der im Krieg zerstörten Theatergebäude. 15 der insgesamt 98 zerstörten Spielstätten gehörten zum Land Berlin, deren 14 zum Land Nordrhein und weitere 13 zu Hessen-Rheinpfalz (ohne Saarbrücken).

5 Konstant bei immer etwa 20 verbleibt hingegen die in diesem Zeitraum ebenfalls erfasste Anzahl an Wanderbühnen, Bauerntheatern und Gastspielunternehmen.

6 Da die Kategorien der Bühnenstatistik in den Jahrbüchern sich in den 1970ern leicht ändern und nicht durchwegs exklusiv zu sein scheinen, sind Rückschlüsse auf die anteilsmäßige Erhöhung der Anzahl der Spielstätten nach der Unterscheidung ›rein öffentlich getragene Bühnen‹ versus ›reine Privattheater‹ kaum möglich. Die Angaben zur Spielzeit 1971/72 etwa, welche die Bühnen der öffentlichen Hand betreffen (zusammengenommen 135 Spielstätten), umfassen Staatstheater, Stadttheater, subventionierte Landesbühnen sowie weitere, als ›meist behördlich‹ apostrophierte Bühnenhäuser ohne festes Ensemble. Zum Vergleich die Angaben zur Saison 1977/78: Hier lassen sich den öffentlich getragenen Bühnen (total 249) die Staats- und Stadttheater (inklusive deren Studiobühnen) zurechnen, dann die Landestheater/Landesbühnen und Städtebundtheater sowie weitere, als ›gemeinnützig‹ charakterisierte Theater mit festem Haus. Schließlich sind

In diese Zeit fällt auch das Aufkommen der sogenannten Freien Theater, die seit den frühen 1970er Jahren in Abgrenzung zu den »zunehmend als schwerfällig empfundenen staatlichen und städtischen Theater« (ebd.: 209) entstehen. Als solche, die »Vorbild für zahllose Nachfolger« (ebd.) werden sollten, nennt Heinrichs exemplarisch das Kollektiv Rote Rübe (München), die Berliner Theatermanufaktur und das Theater zwischen Tür und Angel (Köln/Hamburg).[7] Während wir es sodann zwischen Ende der 1970er und Mitte der 1980er Jahre seitens der öffentlich getragenen Theater mit einem nurmehr moderaten Anstieg der Anzahl neuer Spielstätten zu tun haben, ist demgegenüber – worin eine *dritte*, indes eher einseitige Expansionsphase zu sehen ist – bei den *Privattheatern* in eben diesem Zeitraum ein reger Zuwachs an Bühnen zu verzeichnen, der sich teils dem sich anbahnenden Durchbruch kommerzieller Musicaltheater, teils der Eröffnung von weiteren Freien Theatern verdanken dürfte: Zwischen Anfang der 1980er Jahre und Ende der 1990er Jahre wächst die Anzahl von Spielstätten in privater Trägerschaft kontinuierlich und vergleichsweise stark von 109 in der Spielzeit 1982/1983 auf 273 in der Saison 1997/1998 an.[8] Mit

auch die sogenannten Theater ohne feste Ensembles dazuzuzählen, bei denen es sich – so der Hinweis im Jahrbuch – ›meist‹ um Stadttheater handele. Es bleibt damit etwas unklar, ob es sich bei der beachtlichen Erhöhung der Anzahl an Bühnen von 135 auf rund 249 in den 1970er Jahren tatsächlich primär um einen Anstieg im Bereich der öffentlich finanzierten Spielstätten handelt. Die entsprechenden Zahlen für den Bereich der *Privattheater*, die ihrerseits gewissen kategorialen Verschiebungen unterliegen (Anfang der 1970er Jahre umfassen diese: Privattheater und Mundartbühnen, Zimmertheater sowie Gastspielunternehmen; Ende des Jahrzehnts dann ›gewerbliche‹ Theater mit festem Haus, Tourneetheater sowie weitere Spielstätten ohne festes Ensemble), steigen indes vergleichsweise moderat von etwas über 70 auf rund 80.

7 Ist schon die zahlenmäßige Erhebung der öffentlich getragenen und also ungleich stärker institutionalisierten Spielstätten sowie der Bühnen der kommerziellen Privattheater als ein nicht eben leichtes Unterfangen zu sehen, so scheinen sich die *Freien Theater* einer statistischen Erfassung richtiggehend zu entziehen. So schreibt Heinrichs (2006), die »Szene der Freien Theater« sei inzwischen »kaum noch überschaubar« (ebd.: 209), gebe es doch »allein in manchen Großstädten [...] an die 100 Freie Theater« (ebd.). Dass allem voran die meisten der »in der Regel sehr kleinen sogenannten Freien Theater« (ebd.: 217) statistisch nicht erfasst werden, hat Heinrichs zufolge einen recht einfachen Grund: »Sie können sich eine Mitgliedschaft im Deutschen Bühnenverein« – was die Voraussetzung wäre, in die Statistik aufgenommen zu werden – »oft nicht leisten, weil sie dann auch dem Bühnentarifrecht mit seinen sehr kostenträchtigen Sonderregelungen unterliegen würden« (ebd.). Zur Freien Szene siehe auch Abschnitt 8.2.

8 Wie Heinrichs (2006) schreibt, gerieten die »traditionellen Bühnen der öffentlichen Hand« insbesondere angesichts der seit Ende der 1980er Jahre wie Pilze aus dem Boden schießenden *Musicaltheater* in »finanzpolitische Erklärungsnot«, wurden die letzteren

Blick auf die staatlich getragenen Spielstätten wiederum ist eine erneute Wachstumsphase (nennen wir sie die insgesamt *vierte*) ab Mitte der 1980er Jahre auszumachen. Diese ist indes weniger auf den Bau beziehungsweise die Inbetriebnahme neuer Theater zurückzuführen als vielmehr durch den Trend bestimmt, dass viele Häuser ihre bereits bestehenden Spielstätten um sogenannte *Studiobühnen* ergänzen: Sind derartige ›Versuchsbühnen‹ Mitte der 1980er Jahre an den öffentlich getragenen Theatern Westdeutschlands noch kaum auszumachen (in der Spielzeit 1985/86 sind es deren zehn an Staats- sowie 28 an Stadttheatern), so werden ab der zweiten Hälfte der 1980er und bis Ende der 1990er Jahre solche Studiobühnen ungleich zahlreicher in Betrieb genommen. Anfang der 1990er Jahre (Spielzeit 1992/93) beläuft sich ihre Anzahl – in den alten Bundesländern – auf 14 an Staatstheatern und 44 an Stadttheatern, in der Saison 1997/98 sind es deren 27 beziehungsweise 56. Zwischen Mitte der 1980er und Ende der 1990er Jahre verdoppelt sich also die Gesamtanzahl dieser oftmals als ›kleines Haus‹ eines Staats- oder Stadttheaters apostrophierten Studiobühnen von knapp 40 auf über 80. Von einer *fünften*, historisch einmaligen Art des ›Zuwachses‹ schließlich (die zeitlich in die vierte Phase fällt) kann angesichts des Umstands die Rede sein, dass 1990 – im Zuge der Wiedervereinigung Deutschlands – zu den zum damaligen Zeitpunkt rund 290 Spielstätten in den alten Bundesländern die damals gut 100 Bühnen der ehemaligen DDR hinzukommen:[9] In der Spielzeit 1992/1993 und also in der unmittelba-

---

doch »ausschließlich über selbst erwirtschaftete Einnahmen finanziert« (ebd.: 210). Nicht zuletzt habe dies so manch einen »Finanzpolitiker in den Ländern und Städten« dazu veranlasst, auch von den staatlich getragenen Theatern »einen höheren Eigenfinanzierungsanteil zu fordern« (ebd.).

9 Wie Röper (2001) konstatiert, war die DDR-Theaterlandschaft »noch dichter besetzt als die der Bundesrepublik« (ebd.: 21). Dabei setzte sich das Feld (offiziell) ausschließlich aus staatlichen Häusern zusammen, von denen es allerdings – an der Größe des Landes bemessen – vergleichsweise viele gab: »Auf einer Gesamtfläche, die nicht wesentlich größer ist als die Bayerns« – so fasst er zusammen – »gab es in der Spielzeit 1990/1991 einschließlich der teilweise selbständigen Puppen- sowie Kinder- und Jugendtheater insgesamt 61 öffentliche Theater, davon neun in Ostberlin« (ebd.). Will Röper darüber hinaus wissen, freie Theatergruppen oder private Theater hätten in der DDR nicht existiert, so ist dieser Aussage entgegenzuhalten, dass es – wie einer meiner Interviewees, der in Ostdeutschland aufgewachsene Ralph Janitzki, schildert – im Feld des DDR-Theaters durchaus einen »inoffiziellen Graubereich« gab. So war es etwa »in Kirchenkreisen« – wenn auch »nicht unbeobachtet von der Staatsseite« – immer wieder möglich, *relativ frei* Stücke »auch von Westautoren« zu spielen. Wie Ralph Janitzki an der betreffenden Interviewstelle hinzufügt, hätte man übrigens für solche Stücke »normalerweise gar keine Tantieme zahlen« können – wobei »der Westen« es indes auch »nie eingeklagt« habe,

ren Nachwendezeit werden im Jahrbuch der GDBA – nun inklusive neue Bundesländer – total 544 öffentlich getragene Bühnen gezählt (eine bis heute nicht wieder erreichte Anzahl). An den entsprechenden Daten von Ende der 1990er Jahre erweist sich sodann eine gewisse ›Nachwende-Flurbereinigung‹, der nicht wenige der durch die Wiedervereinigung ›hinzugekommenen‹ Spielstätten zum Opfer fallen sollten: Für die Spielzeit 1997/1998 verzeichnet die Statistik – alte und neue Bundesländer zusammen – noch 355 staatlich getragene Bühnen. Heinrichs (2006) zufolge sei in den ersten Jahren nach der »Deutschen Einheit« (ebd.: 210) offenbar geworden, dass in der DDR, die – gemessen an ihrer Einwohnerzahl – als das bühnenreichste Land unseres Planeten gelten konnte (wobei sie die Zuschauerauslastung ihrer Spielstätten nicht zuletzt mittels »Pflichtbesuche[n] der Werktätigen« sozusagen künstlich hoch gehalten habe), ein »gewaltiges Überangebot« (ebd.: 211) an Theatern bestanden hatte: »Nach der Wende« jedenfalls, so resümiert Heinrichs, sei der »Anteil der Theaterbesucher an der Gesamtbevölkerung [...] schlagartig auf Westniveau« (ebd.) abgesackt. Und wurden die einstigen DDR-Theater unmittelbar nach der Wiedervereinigung Deutschlands zunächst noch »mit westlichen Transfermitteln« sonderbezuschusst, so sollten bald erste von ihnen geschlossen oder mit benachbarten Häusern fusioniert werden (vgl. ebd.).

Nun sagt ja die Entwicklung der bloßen Anzahl verschiedener Spielstätten – und auch die anteilsmäßige Verteilung derselben auf unterschiedliche Theatertypen – zweifelsohne wenig darüber aus, inwiefern sich diese in einer das Theaterfeld kennzeichnenden Statusordnung befinden, die irgendwie »from the less high ranking to the highest ranking theatres« (Seglow 1977: 18) reichen möchte, und noch weniger erlaubt sie es, zu klären, ob und inwieweit an einer solch unidimensional und recht rigide gedachten Hierarchie auch tatsächlich etwas dran ist beziehungsweise wie man sich die ›Ordnung des Theaters‹ auf der Ebene der relativen Reputation und Bedeutung ihrer Häuser und sonstigen Spielstätten denn sonst vorstellen könnte. Diese Problematik wird im nun folgenden Abschnitt eingehender erörtert.

7.2 ANHALTENDES GERANGEL – ZUR ORDNUNG DER SPIELSTÄTTEN

Dass die allzu saloppe Unterstellung einer klar hierarchisch strukturierten ›Ordnung des Theaters‹ zuweilen brüskierend sich auswirken kann, musste dem Autor der vorliegenden Studie bei einem seiner allerersten im Kontext derselben geführten Interviews recht jäh bewusst werden, nämlich gleich beim Einstieg in das Expertengespräch mit Leonie Stein, der Leiterin des Fachbereichs Theater an der Hoch-

»wenn in irgendwelchen Kirchen irgendwie Ionesco gespielt wurde oder so«. Das Interview mit Ralph Janitzki wurde am 26.09.2007 geführt und aufgezeichnet.

schule der Künste Bern sowie der Konferenz Theaterhochschulen Schweiz (KTHS).[10] Vielleicht gerade *weil* die Eingangssequenz dieses Gesprächs sich seitens des Interviewers durch eine maximale (und dabei nicht einmal künstlich hergestellte, sondern dem damaligen Grad seiner Aufgeklärtheit durchaus authentisch entsprechenden) Naivität und seitens der Expertin durch eine ausgesprochen dezidierte Konterreaktion auszeichnet, eignet sie sich so gut, hier als aufschlussreicher Ausgangspunkt genommen zu werden.

7.2.1 Ein *swiss bias* des Interviewers?

Das Tonband läuft bereits, da erkundigt sich Frau Stein beim Interviewer noch nach dem »Ziel« seines Forschungsvorhabens. Als er dieses – mehr stammelnd als wirklich selbstredend – darzulegen beginnt mit den Worten, es interessiere ihn halt, was das »überhaupt für Leute« seien in dem Regieberuf und wo diese im Einzelfall »gelandet« seien, welche Regisseurinnen und Regisseure es also etwa »an die großen Häuser geschafft« und welche sich demgegenüber womöglich eher »auf einen Nischenbereich in der Freien Szene kapriziert« hätten, fällt ihm Frau Stein ins Wort:

»[Witzig ist, bei Ihrer Terminologie] fällt mir auf, dass Sie sagen ›an die großen Häuser *geschafft*‹. Weil das heißt ja 'ne Wertung, die *nicht* immer zutrifft. Also weil, wenn ich jetzt an große Namen denke wie Ariane Mnouchkine oder so oder Peter Brook, international gedacht, Jan Fabre, dann sind das ja nicht die Menschen, die den Schritt nicht geschafft haben, sondern ganz bewusst eben außerhalb eines Dreispartenbetriebs würde ich jetzt mal sagen, um den Begriff ›große Häuser‹ mal zu ersetzen und zu präzisieren, äh, ja ganz bewusst eben nicht in diese Mehrspartenhäuser oder Schauspielhäuser gegangen sind.«

Die Kluft, die der Interviewer in der Formulierung seines Forschungsinteresses zwischen den »großen Häusern« und der »Freien Szene« aufmacht, evoziert also bei Frau Stein eine in der Tendenz anwaltschaftliche Positionierung für die aus ihrer Sicht zu unrecht gering geschätzte Geltung der letzteren. Macht es mit Blick auf die ersten beiden Sätze im Zitat zunächst den Eindruck, als würde Leonie Stein sich – indem sie das vom Interviewer herangezogene Konzept des ›Schaffens‹ (im Sinne der Erreichung eines Ziels durch entsprechende Anstrengung; hier konkret: an einem großen Theater inszenieren zu können) partiell zurückweist insofern, als dieses »*nicht* immer« zutreffe – nun geradewegs daran machen, exemplarische Fälle von Regisseuren anzuführen, die etwa gänzlich *ohne* persönliches Verdienst in entsprechende Positionen gelangt wären (was einer Kritik an der nichtmeritokratischen Logik der Allokation von Regisseursposten im Feld der staatlich

10 Das Gespräch wurde am 23.11.2006 in Bern geführt und aufgezeichnet.

getragenen Theater gleichkäme), so erweist sich diese Lesart im Anschluss als nicht zutreffend. Die mit der ›subjektivistischen‹ Vorstellung eines intentional realisierbaren Positionserfolgs verknüpfte Annahme des Interviewers, wonach man es an große Häuser schaffen könne, bleibt im Prinzip unangefochten;[11] Frau Steins Einwand ist vielmehr als ein Plädoyer dafür zu lesen, dass es im Feld des Theaters auch *jenseits* dieser Häuser ein Bewährungsuniversum gibt, in welchem man ›Größe‹ erlangen kann: die Freie Szene. Nun gibt uns ihre Begründungsstrategie eine Reihe von Hinweisen auf die Problematik der Geltungsproduktion (und damit auch: auf wirksame Strukturierungsprinzipien) im Feld des Theaters.

Erstens manifestiert sich in der Art und Weise ihres Konterns, dass der seitens des Interviewers recht flapsig unterstellte *Hiatus* (zwischen den großen Häusern des öffentlich getragenen Theaters einerseits und der – von ihm als residual apostrophierten – freien Theaterszene andererseits) auch im Denken der Frau Stein strukturwirksam ist. Dies nicht nur insofern, als sie zur Geltendmachung der ›Gleichwertigkeit‹ der Freien Szene einige »große Namen« heranzieht, um damit (implizit) die Vorstellung einer Konkurrenz zwischen den beiden Domänen tendenziell noch zu dramatisieren,[12] sondern auch in der Gestalt einer Hintergrundüberzeugung, wonach wir es bei dem Moment der Nicht-Hinwendung bestimmter Theaterschaffender zum institutionellen Berufstheater mit einer *Grundsatzentscheidung* derselben zu tun hätten, die sich gleichsam durch einen bewussten, irgendwie radikal differenten ›Alternativglauben‹ erklären ließe.

Zweitens wohnt dem latenten Hinweis von Leonie Stein auf die *nicht* an eine Institution gekoppelte Schaffens- und Geltungslogik in der Freien Szene, der jene unterliegen, die sich – im Sinne eines gleichwertigen (oder aber gar nicht vergleichbaren) Gegenkonzepts – »außerhalb eines Dreispartenbetriebs« bewegen, der Rückgriff auf eine weitere, konkreter den *Typus* theatralischer Produktion betreffende Demarkationslinie inne, die von einer antagonistischen Codierung des Ver-

---

11 Setzte Frau Steins Kritik auf dieser Ebene an, so müsste sie im Anschluss konsequenterweise den argumentativen Beweis führen, dass man durchaus auch in entsprechende Positionen gelangen kann, ohne dass sich damit notwendigerweise die anstrengende Überwindung von Widerständen verbindet – was etwa unter Rekurs auf die Bedeutung von den Weg in die »großen Häuser« erleichternden, sozialisatorisch erworbenen Kapitalien oder auf das Topos der Seilschaft passieren könnte. Dies wiederum wäre ein Anzeichen für einen der Tendenz nach ›versozialwissenschaftlichten‹ Denkstil seitens Frau Stein. Ein solcher lässt sich hier indessen – wie sich im Anschluss erweisen wird – gerade nicht ausmachen.

12 Im Kern rekurrieren Frau Stein und der Interviewer auf ein und dasselbe Deutungsmuster: Hatte er von ›großen‹ Häusern gesprochen, so hält sie denselben ›große‹ Namen entgegen. Die Grandezza scheint also hier wie da zu zählen.

hältnisses von *betrieblicher* versus *freier* Theaterproduktion herzurühren scheint:[13] hier der träge, bürokratisch strukturierte (und in diesem Sinne: Charisma tilgende) Apparat des Stadt- oder Staatstheater, dort der Gegenentwurf eines ungleich stärker von personalem Charisma getragenen freien Theaters, welches durchaus auch – oder eben gerade – »große Namen« zu generieren wisse.

Stellt man nun in Rechnung, dass Leonie Stein eben diese »Namen« als solche einführt, auf die man komme, wenn man »international« denke, so weitet sie damit ideell den für Fragen der Geltung zweifelsohne relevanten *räumlichen Referenzrahmen* aus (um diesen implizit als *normalerweise* auf den nationalen Zusammenhang begrenzt zu kennzeichnen). Somit erinnert Frau Stein – *drittens* – auch daran, dass die Problematik der Reputation immer davon abhängt, wie genau man das Feld absteckt: ob als globale Arena, (inter)nationales Terrain oder lokal-regionale Spielwiese.

In ihrem unten stehenden Resümee schließlich streicht Leonie Stein – *viertens* – heraus, dass wir es, gesetzt den Fall, es mache Sinn, die (wie auch immer verstandene) ›Größe‹ von Häusern als ein Kriterium anzulegen, wenn die Frage nach der hierarchischen Struktur des Theaterfelds zur Diskussion steht, immer mit *relativen* Größenverhältnissen zu tun haben:

»Das fällt mir auf, das ist insbesondere in der Schweiz sehr stark, dass immer so wie eine Wertigkeit einsetzt, immer zugunsten der *großen* Häuser. Und dann ist die Frage: Wer ist da gemeint, also ist jetzt Bern ein großes oder ein kleines Haus [...] oder ist es dann nur Basel? Ja, das sind dann so Fragen und in anderen Ländern wird diese Unterscheidung in dem Maße gar nicht so sehr gemacht. Und die Wertigkeit erst recht nicht, die finde ich nämlich gefährlich.«

Ihrem grundsätzlichen Missbehagen gegenüber dem wertenden Impetus in der aus ihrer Sicht vereinseitigenden Rede von ›großen Häusern‹ (die vom Interviewer als der für Regisseurinnen und Regisseure *eigentlich* erstrebenswerte Bewährungsort codiert worden waren), wie er schon im ersten Zitat deutlich wird, versucht Frau Stein im weiteren Interviewverlauf mit der Feststellung weiter Nachdruck zu verleihen, die für die Freie Szene (die sich traditionell durch »Innovation« trotz schlechter Subventionsbedingungen auszeichne) typischen alternativen »Arbeitsformen« seien von den festen Häusern ja inzwischen auch »annektiert« worden.[14]

13 Auf den Aspekt der apodiktisch anmutenden Gegenüberstellung der an festen Häusern vorherrschenden ›Betriebsförmigkeit‹ theatralischer Produktion und der (als deren pures Gegenteil verstandenen) Produktionsverhältnisse in der Freien Szene, wie sie in der Rede von Leonie Stein anklingt, wird weiter unten noch eingegangen.

14 Versteht man unter Annexion wörtlich die mit in aller Regel militärischer Gewalt erlangte Gebietshoheit, so liegt diesem letzten Argument von Frau Stein ein Konfliktmodell

Gilt nun – wie weiter oben bereits erwähnt – die Frage nach unterschiedlichen *Typen* theatralischer Produktion und ihres relativen ›Werts‹ in dem vom Primat des Neuen bestimmten Kampf um künstlerische Geltung als ein mit Blick auf die Statusordnung im Theaterfeld entscheidender Gesichtspunkt, so impliziert diese letzte Diagnose Leonie Steins, dass es im Zuge dieser Definitionskämpfe zwischen den öffentlich getragenen, festen Häusern und der Freien Szene zu gewissen *Entgrenzungen* (oder Grenzverschiebungen) gekommen sei. Auf dieses Phänomen wird weiter unten noch eingegangen. Im Folgenden möchte ich zunächst in aller Kürze nachzeichnen, dass in der Idee der hohen Bedeutung ›großer Häuser‹ jedenfalls nicht so sehr das Hirngespinst eines ahnungslosen Interviewers als vielmehr eine historisch gewachsene Leitvorstellung zu sehen ist, die als solche auch gar nicht so wahnsinnig schweizspezifisch zu sein scheint. Allenfalls möge man die Vorstellung einer Prädominanz großer Häuser als *zeitlich* überholt abtun; in ihr einen genuinen *swiss bias* erkennen zu wollen, macht jedenfalls in Anbetracht des nachfolgend dargestellten Versuchs aus der Feder von Annegret Sydow und Alexander Schlischefsky (1985 [1975]) – beide keine Eidgenossen –, eine »›Rangordnung‹ der Theater« (ebd.: 22) aufzustellen, nicht recht Sinn.

Wollte man also, wie Sydow/Schlischefsky schreiben, die Theater in eine hierarchische Ordnung bringen, dann stünden aus ihrer Sicht die »Staatsopern und Staatstheater an erster Stelle« (ebd.: 22). Mit diesen verbinde sich »die Vorstellung von elitärer Gesellschaft, großer Abendgarderobe, Stars, Festlichkeit und Gala« (ebd.) – und wiewohl dieses Bild nicht immer ganz der Realität entspreche, setzten doch die Aufführungen dieser Häuser »internationale Maßstäbe« (ebd.). Dies wiederum hänge – so die Autorin, der Autor – mit der »Größe der Stadt« zusammen, die nämlich wesentlich »den Etat und somit das künstlerische Angebot« (ebd.) eines Hauses bestimme. Auch übten Großstädte in aller Regel eine »größere Anziehungskraft [...] auf die Bühnenkünstler aus« (ebd.) als andere: »Selbst bei gleich guten Angeboten werden Theater in Berlin, Hamburg oder München ›bessere‹ Leute finden als die Staatstheater in Kassel, Saarbrücken oder Hannover« (ebd.), so meinen Sydow/Schlischefsky. Auf der »nächsten ›Rangstufe‹« (ebd. 23) sehen sie sodann »die Städtischen Bühnen oder Stadttheater« (ebd.). Hier gelte im Prinzip dasselbe wie bei den Staatsopern und Staatstheatern: »Die Größe der Stadt ist für die finanziellen Möglichkeiten und somit das künstlerische Niveau des Theaters entscheidend.« (Ebd.) Auf die Stadttheater folgten in der »Hierarchie« (ebd.)

---

zugrunde, ja im Prinzip die Vorstellung eines Kriegs, in dessen Wirren die Freie Szene als ursprüngliche Pächterin der *Innovation* im Feld des Theaters ihr eben diesbezügliches Monopol hat abtreten müssen. Zur Umschreibung dieses Phänomens wird gelegentlich auch das Bild eines gefräßigen Ungetüms ›Stadt- und Staatstheater‹ skizziert: Der Theaterkritikerin Esther Slevogt zufolge etwa hat sich »das Stadttheater freie Theaterformen dankbar als Frischzellentherapie einverleibt« (vg. Link 20).

schließlich die Landestheater und Landesbühnen, die »von ihrem festen Spielort aus« weitere Städte und Ortschaften bespielen würden. Im Anschluss umreißen die Autorin und der Autor sodann einige Eigenheiten der in gewerblicher Form betriebenen Privattheater – wobei sie etwa argumentieren, »avantgardistische Anliegen« fänden ihren Platz eher an »kleinen Bühnen« mit »kleinem, aber oft sehr gutem Ensemble« (ebd.: 25) – und erwähnen auch die kommerziell orientierten Tourneetheater, bei welchen der finanzielle Gewinn primär vom »Engagement eines oder mehrerer Stars« (ebd.: 27) abhänge. Hier sei der Star immer zugleich das »Zugpferd« der Produktion: »Sein Name ist alles« (ebd.), so Sydow/Schlischefsky. In eine *Relation* zu den erwähnten Typen staatlich getragener Häuser werden die Privat- und Tourneetheater von der Autorin und dem Autor indes gar nicht erst gesetzt: Jenseits der von ihnen erstellten Rangordnung erscheinen sie gewissermaßen in der Rubrik ›unter ferner liefen‹.

7.2.2 Leuchttürme in einem traditionell dezentralen Gefüge

Hängen für Sydow/Schlischefsky das künstlerische Niveau eines Hauses und damit seine Reputation und Anziehungskraft – und das heißt dann auch: sein Status in der Hierarchie der Häuser untereinander – recht unmittelbar mit der ökonomischen Potenz der jeweiligen Stadt zusammen, welche dieses trägt, so können wir historisch gut und gerne noch ein Schrittchen zurückgehen, um diese Interdependenz in ihrer Genese begreifbar zu machen. Heinrichs (2006) zufolge wurde der Theaterbau insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem »bevorzugten Objekt« der »Darstellung bürgerlicher Macht und wirtschaftlicher Stärke« (ebd.: 205):[15] Nahezu jede größere Stadt leistete sich Ende des 19. Jahrhunderts die Er-

15 Heinrichs nennt drei Gründe für die Ende des 19. Jahrhunderts verstärkte Beteiligung der Städte an der Theaterfinanzierung: *Erstens* verfügten sie – und dabei nicht zuletzt die Industriestädte – inzwischen über die nötigen Mittel; *zweitens* war die »Bereitschaft der wohlhabenden Bürger zur Förderung von Kultur« (ebd.: 206) sehr ausgeprägt; und *drittens* erkannte man im Theaterbau eine Möglichkeit, »sich gegenüber Nachbarstädten – durchaus im Sinne einer Frühform von Stadtmarketing – zu profilieren« (ebd.: 207). Ausdruck dieses »neue[n] Selbstbewusstsein[s] des Bürgertums« (ebd.: 204) sind, wie Heinrichs anmerkt, auch einige bereits in der *ersten* Hälfte des 19. Jahrhunderts neu errichtete Theater, so etwa – als prominenteste Beispiele – das auf den Plänen von Karl Friedrich Schinkel beruhende und zwischen 1818 und 1824 erstellte Schauspielhaus Berlin oder das von Gottfried Semper entworfene und ursprünglich zwischen 1838 und 1841 erbaute, bekanntlich nach ihm benannte Opernhaus in Dresden. Gerade ob solch schillernder Namen wie Schinkel und Semper wird bei alledem deutlich, dass wir es bei jenen (historischen) Protagonisten, mit deren Namen die konkrete physische Substanz der Spielstätten gleichermaßen in Verbindung gebracht wird wie ihre äußerliche symbolische

richtung ›ihres‹ Theaters oder Opernhauses – und interessanterweise kommt es auch da schon zu Formen der schriftlichen *Bewertung* eben dieser Häuser, wobei jedoch nicht deren künstlerische Strahlkraft und Reputation als vielmehr die *Bauten* selbst den Gegenstand der Klassifikation darstellen. So werden in *Meyers Konversations-Lexikon* aus dem Jahre 1897 etwa als die »›bedeutendste[n] Theatergebäude in Deutschland und Österreich‹« (zitiert in ebd.) genannt: »die Häuser in Berlin (Schauspielhaus, Opernhaus, Lessingtheater), Wien (Opernhaus, Hofburgtheater, Theater an der Wien, deutsches Volkstheater), München, Hannover, Dresden, Leipzig, Magdeburg, Köln, Bremen, Karlsruhe, Braunschweig, Darmstadt, Frankfurt am Main, Salzburg, Wiesbaden, Rostock sowie die Festspielhäuser in Bayreuth und Worms« (ebd.). Nun fällt an dieser Auflistung von Spielstätten, die als »bedeutendste Theatergebäude« gelten sollen, zweifellos ihr recht *nicht*-exklusiver Charakter auf: Es wird ja nun nicht eine Selektion der drei oder vier herausragendsten Gebäude – ja nicht einmal eine Begrenzung ihrer Auswahl auf die etwaigen *Top ten* – vorgenommen; vielmehr verzeichnet das Lexikon mehr als 20 Häuser, die in so unterschiedlichen Städten wie Berlin und Braunschweig, Wien und Wiesbaden stehen. So gesehen haben wir es auf der Ebene der architektonischen ›Aura‹ der deutschen und österreichischen Stadt- und Staatstheater um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mit einer relativ flachen Hierarchie zu tun.

Mit Seglow (1977) kann nun gesagt werden, dass dies – traditionell – der Tendenz nach auch in Hinsicht auf die das *künstlerische* Format und Renommee der staatlich getragenen Spielstätten betreffende Rangordnung der Fall ist: Wie die Autorin in ihrem Aufsatz konstatiert,[16] genießt das ›Provinztheater‹ in Deutschland einen relativ hohen Stellenwert. Anders als etwa in Frankreich, England oder auch den USA, so schreibt Ilse Seglow, werde der Begriff der *Provinz* in Deutschland weit weniger von einem abschätzigen Unterton begleitet (vgl. ebd.: 18ff.) – was sie auf eine Eigenheit in der Genese der deutschen Theaterlandschaft insgesamt zurückführt, die ihrerseits eng mit dem Prozess der Herausbildung des deutschen Staats zusammenhänge. Bis 1918, so umreißt Seglow die Entwicklung in aller Knappheit, bestand Deutschland aus einer Vielzahl von Königreichen und Fürstentümern, die allesamt ihre eigenen Hoftheater besaßen. Einen Hauptgrund dafür, dass die deutschen Theater – bis in ihre Tage – nicht gleichermaßen strikt in (bedeutende) Hauptstadt- und (unbedeutende) Provinztheater unterteilt würden, wie dies idealtypisch in Frankreich der Fall sei, sieht die Autorin nun darin, dass es nach der Übernahme und Weiterführung der einstigen Hoftheater als *Stadttheater* durch

Strahlkraft, nämlich den Architekten, mit den Repräsentanten eines traditionell nicht minder maskulin vergeschlechtlichten (quasi-künstlerischen) Berufs zu tun haben, als es etwa derjenige des Dramatikers oder Theaterregisseurs ist: gilt doch seit jeher der »Bau als männlich dominierte Welt« (Schumacher 2004: 7).

16 Siehe hierzu auch Abschnitt 1.1.

Bürgertum und lokale Behörden den Spielstätten kleinerer Städte genauso gelang, erstklassige Künstlerinnen und Künstler anzuziehen, wie den Theatern in Großstädten. In diesem Punkt scheinen die Sichtweisen von Ilse Seglow und den weiter oben zitierten Sydow/Schlischefsky zu differieren: Während die erstere in ihrem Aufsatz (historische) Gründe für die Geltungs*gleichheit* kleinerer Provinzhäuser und großstädtischer Bühnen anführt, behaupten die letzteren eher die (aktuellen) Geltungs*unterschiede* zwischen solchen Spielstätten, die künstlerisch herausragen, da sie über einen der Wirtschaftskraft der sie tragenden Großstädte entsprechend hohen Etat verfügen, und den Häusern kleinerer oder ökonomisch schwächerer Städte, die – im Sinne eines Standortnachteils – künstlerisch weniger glänzen können, weil sie mit ungleich knapperen Ressourcen auskommen müssen. Ilse Seglow geht es in ihrer Argumentation primär darum, das traditionell relativ *dezentrale* (hierarchische) Gefüge der Spielstätten im Feld des deutschen Theaters begreifbar zu machen, für welches sie allem voran Beispiele aus der Epoche der Weimarer Republik heranzieht,[17] während Sydow/Schlischefsky in ihrer Mitte der 1970er Jahre publizierten Schrift durchaus ein Abbild der die Theater *ihrer Zeit* kennzeichnenden Rangordnung wiedergeben wollen (welche die Autorin, der Autor als recht spitz auf

---

17 Ilse Seglow (1977: 18ff.) versteht den Grad der *Bindung* renommierter Kulturproduzenten – bei ihr geht es konkret um Schauspielerinnen und Schauspieler – *an* ein bestimmtes Haus als eine Voraussetzung für dessen Statussicherung. Hierin erkennt sie eine spezifisch deutsche Tradition, die großen Einfluss auf die vergleichsweise dezentrale Geltungsstruktur der Häuser im Theaterfeld (gehabt) habe: dass die Spielstätten in Deutschland – und nicht selten gerade die in der Provinz, wo die ökonomische Sicherheit zeitweise merklich *höher* gewesen sei als in den Großstädten – den Schauspielerinnen und Schauspielern, die über ein entsprechendes Ansehen verfügten, eine lebenslange Anstellung garantierten (solche Positionen seien dann, so die Autorin, denjenigen von Universitätsprofessoren vergleichbar). Nicht zuletzt hätten sich auch sehr renommierte Schauspielende oftmals für die Provinz entscheiden, weil sich ihnen dort größere künstlerische Entfaltungsmöglichkeiten boten. Seglow erläutert dies exemplarisch am Kontrast von Berlin und Darmstadt: »Thus, an actor or actress of very high reputation might leave one of Reinhardt's theatres in Berlin and accept an engagement in Darmstadt for several reasons: at the Reinhardt he or she might be restricted to one part for a year or a few more, whereas in Darmstadt he/she might have the chance to play a great variety of parts during that period.« (Ebd.: 19) Einen weiteren Reiz von Provinztheatern für hoch angesehene Schauspielerinnen und Schauspieler – und damit: eine Chance für diese Häuser, ihre Geltung gegenüber den großstädtischen Häusern zu behaupten – macht Seglow darin aus, dass die Beziehungen zwischen dem »resident actor« (ebd.) einer kleineren Stadt und dem dort ansässigen Publikum – wie auch der lokalen oder regionalen Theaterkritik – enger seien als etwa im Fall eines Hauptstadttheaters mit seinem vergleichsweise anonymen Publikum und entsprechend unsicherer Resonanz.

die als international künstlerisch maßgebend geltenden Häuser zulaufend charakterisieren). Diese unterschiedlichen Intentionen ziehen die Frage nach sich, ob es sich hierbei schlicht um zwei divergente Sichtweisen handelt oder ob und inwiefern sich hinter dieser Perspektivenverschiebung ein realer Wandel im Theaterfeld verbirgt. Mit Blick auf das Feld der *Wissenschaft* unserer Tage jedenfalls erkennen Richard Münch und Max Pechmann eine »Kapitalkonzentration auf auserwählte ›Leuchttürme‹« (Münch/Pechmann 2009: 90). Sie sehen in ihr die Folge eines zunehmend auf den Hochschulen lastenden Drucks, im »Monopolyspiel des globalen akademischen Kapitalismus« (ebd.) ums Verrecken mithalten zu müssen, weil im akademischen Feld zusehends nur noch das zähle, »was auch außerhalb des jeweiligen Forschungszweigs für den Steuerzahler sichtbar gemacht werden kann« (ebd.: 68).[18] Darüber, ob wir es mit einer solchen Zentralisierungs- oder Konzentrationstendenz auch im Feld des Theaters zu tun haben, lässt sich freilich anhand der Publikationen von Seglow und Sydow/Schlischefsky nichts Schlüssiges sagen. Zur Beantwortung der Frage nach den dem Statusgefüge der Theater zugrunde liegenden Strukturierungsprinzipien scheint mir denn auch eher ein Aspekt aufschlussreich, den die beiden Perspektiven *gemeinsam* haben: Sowohl Ilse Seglow als auch Annegret Sydow und Alexander Schlischefsky nämlich gehen davon aus, dass die dessen Rang in der Hierarchie der Spielstätten bestimmende Strahl- und Anziehungskraft eines Hauses zuvorderst vom künstlerischen Ansehen der *Kulturproduzenten* abhängt, die eben dieses *bespielen*. An dieser Stelle bietet es sich an, kurz auf das Kapitel 9 zu den im Theaterfeld existierenden Instanzen der ›Heiligsprechung‹ vorzugreifen: Von der Zeitschrift *Theater heute* wird alljährlich eine ›Kritikerumfrage‹ durchgeführt, auf deren Grundlage – unter anderem – das ›Theater des Jahres‹ ermittelt wird (siehe insbesondere Punkt 9.2.1). Schaut man sich die mit dieser feldspezifischen Auszeichnung gewürdigten Spielstätten an, so ergibt sich das Bild einer starken Koppelung der hohen Bedeutung, die den jeweils ›obsiegenden‹ *Häusern* mit diesem Konsekrationsakt verliehen wird, an bestimmte *Intendanten*, wobei sich über die Jahrzehnte eine gewisse ›Entstetigung‹ beobachten lässt.

In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre und bis in die frühen 1980er Jahre hinein werden vornehmlich die unter der Intendanz von Claus Peymann stehenden Häuser mit der Auszeichnung ›Theater des Jahres‹ gewürdigt: das Staatstheater Stuttgart in den Jahren 1976 bis 1978, das Schauspielhaus Bochum 1980 und 1982.[19] Mit den

18 Münch/Pechmann (2009) zufolge können in diesem »Überbietungswettbewerb« nur wenige »Standorte« mithalten, wobei den »gleichzeitig verarmenden Standorten der breiten Masse« nichts anderes übrig bleibe, als »sich der Herrschaft der Elite-Standorte zu unterwerfen«, indem sie die an diesen produzierten Produkte (konkret: Publikationen) »pflichtschuldig rezipieren und zitieren« (ebd.: 84).

19 Auch wird mehr als ein Jahrzehnt später – 1995 – das Burgtheater Wien unter der Direktion Peymanns zum ›Theater des Jahres‹ gekürt.

Münchner Kammerspielen wird Mitte der 1980er Jahre ein weiteres Haus in drei aufeinanderfolgenden Jahren zum ›Theater des Jahres‹ gewählt: Dessen Auszeichnung in den Jahren 1984, 1985 und 1986 fällt in die ›Ära‹ der Intendanz Dieter Dorns.

Dieses Phänomen, dass mit der Kritikerumfrage von *Theater heute* mehrmals nacheinander ein und dasselbe Haus (unter ein und derselben Intendanz) ausgezeichnet wird, ist seit den 1990er Jahren ungleich weniger regelmäßig anzutreffen – und wenn, dann höchstens für zwei aufeinanderfolgende Spielzeiten: so 1996 und 1997 das Deutsche Schauspielhaus Hamburg (Intendanz Frank Baumbauer), 2001 und 2002 das Schauspielhaus Zürich (Intendanz Christoph Marthaler) sowie jüngst das Schauspiel Köln, welches 2010 und 2011 unter der Intendanz von Karin Beier als ›Theater des Jahres‹ ausgezeichnet wird (das erste Mal überhaupt, dass dieser Konsekrationsakt ein Haus trifft, das unter der Leitung einer Frau steht). Nichtsdestoweniger scheint es *bestimmten* Intendanten besser als anderen zu ›gelingen‹, dass Häuser es unter ihrer Leitung wenn auch nicht in unmittelbar aufeinanderfolgenden Spielzeiten, so doch wiederholt zu diesem Glanz bringen: Unter der Leitung Frank Baumbauers wird das Deutsche Schauspielhaus Hamburg im Jahr 2000 erneut ›Theater des Jahres‹; 2005 sowie 2009 sind es dann die Münchner Kammerspiele; 2003 und 2007 fällt die Wahl auf das Thalia Theater Hamburg unter der Intendanz Ulrich Khuons; Bernd Wilms wiederum kann ›sein‹ Haus, das Deutsche Theater Berlin, in den Jahren 2005 und – stimmgleich mit den Münchner Kammerspielen und anderen – 2008 als ›Theater des Jahres‹ geheiligt wissen. Auffällig an dieser Übersicht der Jahressieger ist, dass es sich bei den Auserkorenen um eine insgesamt recht kleine, erlesene Gruppe bestimmter (großer) Stadt- und Staatstheater handelt, die also – was die ihnen qua Konsekrationsakt verliehene Strahlkraft angeht – durchaus als ›Leuchttürme‹ im traditionell eigentlich dezentralen Gefüge der deutschsprachigen Theaterlandschaft identifiziert werden können. Von diesem Muster weicht die *Theater heute*-Kritikerumfrage nur in Ausnahmen ab: etwa 2004, als das Berliner Theater-Kombinat Hebbel am Ufer (eine Institution der Freien Szene) unter der Intendanz von Matthias Lilienthal ›Theater des Jahres‹ wird, oder in der Ausmarchung von 2005, als es die vergleichsweise kleine und periphere Neue Bühne Senftenberg – indes stimmgleich mit dem Deutschen Theater Berlin, dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg und den Münchner Kammerspielen – unter der Intendanz von Sewan Latchinian zum Ehrenetikett ›Theaters des Jahres‹ bringt. Davon ausgehend nun, dass auch den von den jeweiligen Theaterdirektoren engagierten *Regisseurinnen und Regisseuren* bei der Produktion und Reproduktion der Geltung von Spielstätten eine zentrale Rolle zukommt – und dabei nicht minder voraussetzend, dass die hohe Bedeutung bestimmter Häuser ihrerseits ihnen als Künstlerinnen und Künstlern erst Geltung verschafft, *indem* ihre Namen mit diesen in Verbindung gebracht werden, weil sie an denselben mit bestimmten Inszenierun-

gen auf sich aufmerksam zu machen wussten –, habe ich mich diesem Zusammenhang mit den Mitteln eines kleinen Zählexperiments anzunähern versucht.

7.2.3 Kleines Experiment (frei nach Goethe)

2004 war vom deutschen Goethe-Institut, einer sozusagen ›klassischen‹ Konsekrationsinstanz im Feld der Kultur(re)produktion, die Webseite *50 Regisseure im deutschsprachigen Theater* aufgeschaltet worden.[20] Die 50 in dieser virtuellen Ruhmeshalle[21] Platz findenden zeitgenössischen Regisseurinnen und Regisseure werden dem Besucher – klickt er auf den entsprechenden Link in der nach dem Alphabet gegliederten Auswahlmaske – je mit einer Kurzbiografie vorgestellt. Nebst einigen allgemeinen Infos zum beruflich-künstlerischen Werdegang des betreffenden Regisseurs werden in dessen Curriculum auch seine als besonders erwähnenswert erachteten Inszenierungen sowie die jeweiligen Spielstätten genannt, an denen diese erarbeitet wurden. Was – so habe ich mich angesichts dieser ›naturwüchsigen‹ Datensammlung gefragt – kommt wohl dabei heraus, wenn ich mir die verschiedenen in den Kurzbiografien als bedeutend hervorgehobenen beruflich-künstlerischen *Stationen* dieser 50 (ihrerseits nicht zuletzt aufgrund ihrer herausragenden Bedeutung im Theaterfeld ausgewählten) Regisseurinnen und Regisseure auf die Regelmäßigkeit ihrer Nennung hin angucke? Das kleine Experiment förderte doch einige interessante Befunde zutage.

Bei der Durchforstung der Kurzcurricula sollten sich *elf Städte* als *die* ›Theater-Schwergewichte‹ herausstellen: allen voran Berlin, mit insgesamt 65 Erwähnungen mit Abstand der Spitzenreiter, gefolgt von Hamburg (37 Nennungen), München (31), Wien (29), Frankfurt am Main (22), Zürich (21), Hannover (16), Basel, Bochum und Düsseldorf (je 14 Nennungen) sowie Stuttgart (13) und Salzburg (12). Gemäß der Logik meiner experimentellen Anlage ist *dies* also – um auch mal eine Fußballmetapher zu bemühen – *die Städte-Elf* in der deutschsprachigen Theaterlandschaft. Bei weiteren Städten beläuft sich die Anzahl der Erwähnungen auf – zumeist deutlich – unter zehn: Sind für Köln noch neun Nennungen zu verzeichnen, so fällt die Anzahl (nach Bonn mit sieben und Freiburg im Breisgau mit sechs) im Fall von Bremen, Leipzig und Luzern auf je fünf und im Fall von Dortmund, Heidelberg und Mannheim auf gerade noch je drei. Weitere Städte – so etwa Brandenburg und Bregenz, Dresden, Darmstadt, Graz und Göttingen, Halle, Heidelberg und Nürnberg, Nordhausen, Schwerin und Senftenberg, Wiesbaden, Wuppertal oder Weimar (etc.) – werden noch seltener genannt. Nicht uninteressant ist auch der Umstand, dass Städte *außerhalb* des deutschsprachigen Raums in den Curricula der

---

20 Siehe Link 08.

21 Zum Phänomen einer teilweisen Virtualisierung der ›papierenen Ruhmeshallen‹ der Theaterregie siehe Abschnitt 10.4.

Regisseurinnen und Regisseure kaum Erwähnung finden: Hier taucht Paris mit drei Nennungen noch am prominentesten auf, gefolgt von London und Amsterdam, die als Inszenierungsorte je zweimal verzeichnet werden. Je einmal wiederum werden schließlich Avignon und Lausanne, Verona und Venedig, Atlanta und New York sowie Stockholm, Oslo, Ljubljana und Tel Aviv erwähnt. Das Mitmischen von Regisseurinnen und Regisseuren auf der *internationalen Bühne* scheint also – jedenfalls den seitens des Goethe-Instituts gelegten Relevanzstrukturen nach – kein besonders stechender (geschweige denn ein matchentscheidender) Trumpf zu sein, wenn es darum geht, im Rahmen der im Feld des deutschsprachigen Theaters stattfindenden ernsten Spiele des Wettbewerbs Bedeutung zu erlangen oder zu verkörpern.

Im Hinblick auf die in den Kurzbiografien der Porträtierten konkret erwähnten *Spielstätten* nun ergibt sich tendenziell das Bild einiger weniger Bühnen mit ›Leuchtturm‹-Charakter: In absoluten Zahlen schwingt hier das Deutsche Schauspielhaus Hamburg deutlich oben aus (20 Nennungen), gefolgt von gleich drei Berliner Häusern, nämlich der Volksbühne (14), der Schaubühne (12) und dem Deutschen Theater (12). Sind diesen das Zürcher Schauspielhaus, das Wiener Burgtheater sowie die Münchner Kammerspiele (mit je elf Erwähnungen) und das Staatstheater/Staatsschauspiel Hannover, das Düsseldorfer sowie das Bochumer Schauspielhaus (mit je zehn Nennungen) noch sehr dicht auf den Fersen, so nimmt die Frequenz, mit der weitere Häuser explizit genannt werden, nach dem Staatstheater Stuttgart, dem Bayerischen Staatsschauspiel München und dem Thalia Theater Hamburg (mit je 9 Hits) deutlich ab. So besehen haben wir es – jedenfalls der Anlage meiner kleinen Auszählung entsprechend – bei den genannten Theatern, die im Übrigen allesamt der Kategorie der Stadt- und Staatstheater zuzuschlagen sind, mit den bedeutsamsten 13 Häusern im (insgesamt über 150 öffentlich getragene Häuser zählenden) Feld des deutschsprachigen Theaters zu tun.[22] Was also die Logik der über die Nennung wichtiger künstlerisch-beruflicher Stationen vermittelten Bedeutungsproduktion von Regisseuren *und* Theatern angeht, wie sie der hier betrachteten virtuellen Ruhmeshalle des Goethe-Instituts zugrunde liegt, kann von einem dezentralen Geltungsgefüge der Theaterspielstätten im deutschsprachigen Raum nicht die Rede sein. Ferner fällt auf, dass kommerzielle Privattheater sowie Spielstätten und sonstige Spielorte in der Freien Szene in den Curricula der 50 porträtierten Regisseurinnen und Regisseure kaum vorkommen.[23] Eine gewisse Bedeutung hingegen

---

22 Im Feld selbst wird gelegentlich – und dies notabene recht passgenau mit Blick auf die eben genannten Häuser – auch von den ›A-Häusern‹ der oberen Liga (im Unterschied zu den als weniger bedeutend geltenden ›B-Häusern‹ der unteren Liga) gesprochen.

23 Vereinzelt Erwähnung finden vom betreffenden Regisseur, der betreffenden Regisseurin eigens ins Leben gerufene freie Theatergruppen (im Eintrag zu Stefan Bachmann wird etwa das von diesem mit gegründete ›Theater Affekt‹ genannt) sowie mit freien Produk-

wird einigen *Festspielen und Festivals*, also zeitlich begrenzten und (meist jährlich) wiederkehrend stattfindenden Theaterveranstaltungen beigemessen. So finden etwa die Salzburger Festspiele neunmal Erwähnung, das Berliner Theatertreffen sechsmal und die Wiener Festwochen dreimal. Je zweimal genannt werden die Mülheimer Theatertage und der ›Steirische Herbst‹ in Graz, je einmal das Sommertheaterfestival auf Kampnagel in Hamburg, das ›Impulse‹-Festival, die Ruhrfestspiele Recklinghausen sowie die Wagner-Festspiele in Bayreuth.

7.2.4 Rigidität und Dynamik

Nun weisen gerade die letztgenannten Bayreuther Festspiele auf die Grenzen der Aufschlusskraft meines Experiments hin: Ist nämlich der Kreis jener Regisseurinnen und Regisseure, die jemals die Gelegenheit hatten, auf dem ›grünen Hügel‹ zu inszenieren, äußerst klein (Bayreuth ist in dieser Hinsicht als maximal *exklusiv* zu begreifen), so erstaunt es in der Konsequenz nicht sonderlich, wenn diese Festspiele in einer solchen Auszählung, wie ich sie hier vorgenommenen habe, nur vereinzelt erscheinen.[24] Auch sagt die (künstlich generierte und mehrfach gefilterte) Momentaufnahme, wie ich sie anhand der Regisseurscurricula im Sinne eines *Spotlights* gemacht habe, letztlich nichts über die *Dynamiken* aus, die der Produktion und Reproduktion der Geltungshierarchie der *Spielstätten* und der diese mit Leben füllenden *Kulturproduzenten* im Feld des Theaters – bei allem Beharrungsvermögen traditioneller Geltungsstrukturen – zugrunde liegen. Es ist davon auszugehen, dass beides: dynamische Momente *wie* die Rigidität gegebener Verhältnisse, letztlich die Ordnung des Theaters kennzeichnet und strukturiert.

Erinnert sei etwa an das ›Intendanten-Karussell‹ (siehe Punkt 4.2.3), das sich im Feld des Theaters immer wieder mal dreht, um eine Neu- oder zumindest Umbesetzung der Direktionsposten seiner (mehr oder weniger gewichtigen) Häuser herbeizuführen, welche dadurch ihrerseits einen neuen künstlerischen Anstrich, ja nicht selten gänzlich neuen Glanz (und damit neues Charisma) erhalten. Als weiteres Beispiel lässt sich das unter Punkt 4.3.2 erwähnte Phänomen eines sogenannten ›Lufthansa-Theaters‹ anführen, welches von einer zunehmenden räumlichen Mobilität nicht nur der bereits etablierten Regisseure, sondern auch der Newcomer im Theaterfeld zeugt. Damit wird unweigerlich offenkundig, dass bei aller Starrheit, von der gewisse althergebrachte Geltungshoheiten im Theaterfeld gekennzeichnet

tionen bespielte (staatlich subventionierte) Kunst- und Kulturzentren: Im Kurzporträt zu Sandra Strunz beispielsweise wird die Kaserne Basel erwähnt.

24 Auf einige die Theaterregie betreffende Besonderheiten der Wagner-Festspiele, die sich nicht zuletzt durch sehr ausgeprägte, gerade auch vergeschlechtlichte Momente der *Schließung* auszeichnen, wie sie kaum eine andere Institution im Feld des Theaters (noch) kennt, wird im Abschnitt 9.3 eingegangen.

sind, doch auch ziemlich viel *Bewegung* im Spiel ist. Irmer/Schmidt (2003) beschreiben es als eine der »Eigenarten der DDR-Theaterlandschaft«, dass sich in dieser die »kreativen Zentren« (ebd.: 143) alle paar Jahre verlagert hätten dadurch, dass sich immer wieder »Gruppen an einzelnen Häusern« herausbildeten, die sodann »weitere Kräfte an sich binden und für fünf, sechs Jahre, manchmal auch länger, überregionale Strahlkraft mit dem richtigen Programm erlangen« (ebd.) konnten. Vom Grundprinzip her scheint diese Logik einer steten *Umordnung* des Felds hinsichtlich seiner künstlerischen Brennpunkte so einseitig DDR-spezifisch gar nicht zu sein, wenn man sich die sich immer wieder abwechselnden Geltungskonjunkturen vor Augen hält, von denen bestimmte Häuser auch im übrigen deutschsprachigen Theaterfeld für jeweils eine gewisse Dauer ergriffen werden: eine Dauer, die zumeist mit der (im Nachhinein nicht selten zur *Ära so und so* deklarierten) Zeit einer bestimmten *Intendanz* zusammenfällt.[25] Wie eine für die vorliegende Studie interviewte Regisseurin, deren künstlerische Laufbahn in der ehemaligen DDR ihre Anfänge nahm, erwähnt,[26] kam es in der DDR gerade auch an kleineren Häusern regelmäßig – die Interviewee spricht von Fünfjahreszyklen – zu künstlerischen ›Eskalationen‹, die jeweils die Aufmerksamkeit nicht nur des thea-

25 Mit Blick auf die jüngere Vergangenheit wird etwa von der ›Ära Pierwoß‹ am Bremer Theater (1994-2007), von der ›Ära Schindhelm‹ am Theater Basel (von 1996 bis 2006), der ›Ära Bachler‹ am Burgtheater Wien (1999-2009), der ›Ära Khuon‹ am Thalia Theater Hamburg (2000-2009) oder auch – und dies wiewohl dessen Direktionszeit dort bekanntlich recht kurz war – von der ›Ära Marthaler‹ am Schauspielhaus Zürich (2000-2004) gesprochen, ohne dass damit alle Intendanten-Ären genannt wären. Vergleichsweise selten trifft man auf entsprechende Epochenkonstruktionen, wenn von *Intendantinnen* die Rede ist. Zu stehenden Begriffen geworden sind hier – nebst der ›Ära Werner‹ am Volkstheater Wien (1988-2005) – etwa die ›Ära Badora‹ am Düsseldorfer Schauspielhaus (1996-2006), die ›Ära Mundel‹ am Luzerner Theater (1999-2004) und die ›Ära Niermeyer‹ an den Städtischen Bühnen Freiburg im Breisgau (2002-2005). Bei den Männern wiederum gibt es Fälle, wo eine Ära der nächsten die Klinke in die Hand zu geben scheint: Frank Baumbauer beispielsweise prägt in seiner Karriere als Theaterintendant derart kontinuierlich eine Ära nach der anderen, dass sich die Ären am Ende fast überschlagen: Wird mit Blick auf seine Direktionszeiten am Theater Basel (1988-1993) und am Deutschen Schauspielhaus Hamburg (1993-2000) – wie es sich gehört – erst *retrospektiv* von der ›Ära Baumbauer‹ gesprochen, so ruft man hinsichtlich seiner Intendanz an den gerade frisch renovierten Kammerspielen in München (diese hat er von 2001 bis 2009 inne) eine abermals neue Ära aus, noch bevor diese überhaupt hätte beginnen können. So prophezeit Andres Müry (2001) im Magazin Focus vom 22. Oktober 2001: »Mit Deutschlands modernstem Theater starten die Münchner Kammerspiele in die Ära Baumbauer.« (Vgl. ebd.)

26 Interview mit Greta Hopf, geführt am 19. Februar 2008.

terinteressierten Publikums der ganzen Republik, sondern auch der Kulturbehörden erregten, wobei letztere dann ihrerseits durch gewisse Einflussnahmen dafür sorgten, dass eben diese Eskalationen nicht weiter eskalierten. Ist nun mit Blick auf das Theaterfeld der DDR – zugespitzt formuliert – von einer laufenden Verlagerung seiner *Hotspots* zu sprechen, die wesentlich durch *der Kunst äußerliche* repressive Kräfte bedingt (und insofern immer wieder aus der Not geboren) ist, so scheinen die von der Grunddynamik her indes gar nicht so unähnlichen Aufmerksamkeits- und Geltungskonjunkturen im übrigen deutschsprachigen Theaterfeld – bei zunehmender Ausdifferenzierung und Autonomisierung desselben – einer (ungleich ›harmloseren‹) stärker *feldimmanenten*, aber nicht minder Druck erzeugenden Logik zu folgen (vgl. hierzu Kapitel 9 zu den Konsekrationsinstanzen).[27] Sei es nun unabhängig von oder im Zusammenspiel *mit* ihrer architekturgeschichtlichen Bedeutung und allgemeinen theaterhistorischen Symbolträchtigkeit, sei es auch jenseits der oder verbunden *mit* der Frage der Größe ihrer Etats: Letztlich erlangen Spielstätten frisches Ansehen und neue Geltung – gerade auch gegenüber anderen Spielstätten – dadurch, dass an ihnen etwas los ist, dass also an ihnen Kulturproduzenten am Werk sind, die etwas *loszutreten* vermögen.

Wie in Kapitel 4 gezeigt werden konnte, mausert sich mit dem Regietheater, wie es sich seit den 1970er und dann – befeuert von einem zunehmend ›theaterwissenschaftlich‹ unterfütterten Theaterfeuilleton – insbesondere in den 1980er Jahren zum gleichermaßen dominierenden wie umstrittenen Theaterverständnis emporschwingt, der nach wie vor wie selbstverständlich *männliche Regisseur* zum eigentlichen Beförderer (oder zumindest zentralen Hoffnungsträger) einer dem erreichten Grad der Autonomie des Felds entsprechend ›endogenen‹ Erneuerung der Theaterkunst. Der Theatersoziologe Albin Hänseroth formulierte Ende der 1960er Jahre die Diagnose, wonach das von einer kommunal organisierten Verwaltungslogik geprägte institutionalisierte Stadt- und Staatstheater im Prinzip den »Charakter einer ›Behörde‹« (Hänseroth 1969: 556) habe. Folgt man dieser Einschätzung, so kann als ein die Notwendigkeit der fortwährenden Re-Aktualisierung des außeralltäglichen Charakters von Theater grundlegend kennzeichnendes Spannungsverhältnis eben dieser Umstand gelten: dass dem für die Erzeugung eines ›Neuen‹ unabdingbaren dynamisierenden Moment der personalen Charismatisierung (für welches die Krisenhaftigkeit konstitutiv ist) im Falle der staatlich getragenen Häuser eine quasi-

---

27 Aus einem vergleichsweise *autonomen* Produktionsuniversum heraus lässt sich nicht zuletzt auch das Verhältnis von Theater und Staat anders deuten: So begreift etwa der zu den Repräsentanten des Regietheaters der ersten Stunde zählende Hansgünther Heyme (*1935) Theater als eine Art »›subventionierte Opposition‹« (zitiert in Kraus 2007: 96), die sich »der Staat im Idealfall positiv zum ›Moment seiner Entwicklung‹ machen müsse« (vgl. ebd.).

behördliche (ihrerseits primär auf Routine bedachte) institutionelle Strukturlogik schroff entgegensteht.[28]

Für Hänseroth hängt der »Immobilismus« (ebd.: 557), in welchem er die Stadt- und Staatstheater im Feld des deutschsprachigen Theaters des Westens – seinerzeit – recht ausnahmslos verharren sieht (am eklatantesten, so meint er, zeige diese Rigidität sich an der Wiener Staatsoper), nicht zuletzt mit der *Subventionssicherheit* der öffentlich getragenen Häuser zusammen, welche diese vom »Zwang des Existenzkampfes« (ebd.) entlaste.[29] So betrachtet, mag die in dieser Hinsicht gänzlich *andere* Situation an den Spielstätten der Freien Szene – die ursprünglich als quasi-monopolistische Innovationsgarantinnen im Theaterfeld gelten konnten – sich nicht zuletzt ihren ungleich prekäreren (und in diesem Sinne schon *per se* krisenhaften) Produktionsbedingungen ›verdanken‹. Erinnern wir uns vor diesem Hintergrund an die Behauptung Leonie Steins (eingangs des Abschnitts 7.2), wonach die Stadt- und Staatstheater die ursprünglich für die Freie Szene typischen ›alternativen‹ Arbeitsformen inzwischen *annektiert* hätten, so findet diese Entwicklung – vergegenwärtigt man sich wiederum die unter Abschnitt 7.1 identifizierten Phasen der Zunahme der Anzahl der Spielstätten im Feld des Theaters – auf der *institutionellen Ebene*

---

28 Wie soziologische Untersuchungen über »Bürokratisierungsprozesse« (ebd.: 556) zeigten, so gibt Hänseroth recht einleuchtend zu verstehen, weisen Behörden in aller Regel eine ausgeprägte Wandlungsresistenz auf.

29 In seinem Aufsatz räumt Hänseroth (1969) ein, dass sich – bei aller »Zählebigkeit anachronistisch-konservativer und musealer Merkmale« (ebd.: 550), von denen er das Feld des deutschen Theaters gekennzeichnet sieht – der »theatralische Aufführungsstil« (ebd.) seit den Zeiten Jürgen Fehlings (1885-1968) und Gustaf Gründgens (1899-1963) zwar unleugbar entwickelt habe. Nichtsdestotrotz, so moniert er, scheine das Theater »mit den allgemeinen sozialen Veränderungen« (ebd.: 556) seiner Tage nicht wirklich Schritt zu halten. Nebst der oben erwähnten, die Stadt- und Staatstheater aus seiner Sicht träge machenden Subventionssicherheit im Allgemeinen führt Hänseroth die »mangelnde Anpassung« (ebd.) der öffentlich getragenen Theater an breitere gesellschaftliche Entwicklungsdynamiken konkret darauf zurück, dass die an deren Spielstätten tätigen Kulturproduzentinnen und Kulturproduzenten eine »große persönliche Sicherheit« (ebd.) genössen. Wir haben es hier mit einer Positionierung zu tun, die jener von Ilse Seglow (vgl. weiter oben) recht diametral entgegensteht. Sieht diese in dem Umstand, dass die staatlich getragenen Theater in Deutschland ihren Schauspielenden traditionell vergleichsweise langfristige Arbeitsverhältnisse zusichern konnten (was ihrer Argumentation zufolge einen hohen Bindungsgrad derselben an ›ihr‹ Theater und ›ihr‹ Publikum erlaubte), der Tendenz nach einen *Vorteil* für die künstlerische Entwicklung und Geltung eben dieser Häuser, gereicht in den Augen von Albin Hänseroth just diese Besonderheit der öffentlich subventionierten Spielstätten Deutschlands einer ›zeitgemäßen‹ Entwicklung des Theaters schlechterdings zum Innovation hemmenden *Nachteil*.

ihren Ausdruck darin, dass an den Stadt- und Staatstheatern ab Mitte der 1980er Jahre und verstärkt noch in den 1990er Jahren der Trend zur ›Zweitbühne‹ aufkommt respektive sich durchsetzt: Um die Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert herum verfügt mehr als die Hälfte aller Stadt- und Staatstheater über eine solche Versuchsbühne (Studiobühne) im Sinne eines Raums für experimentelle, nicht zuletzt ›postdramatische‹ Theaterproduktionen, wie sie vornehmlich – aber nicht nur – von jüngeren Regisseurinnen und Regisseuren erarbeitet werden. Lehmann (1999) weist darauf hin, dass der Versuch seitens der Stadt- und Staatstheater, neue und in diesem Sinne *außeralltägliche* Produktionsformen, die »häufig in Form von Projekten [entstehen], bei denen ein Regisseur oder ein Team Künstler verschiedener Art zusammenruft – Tänzer, Graphiker, Musiker, Schauspieler, Architekten –, um gemeinsam ein bestimmtes Projekt [...] zu verwirklichen« (ebd.: 36), *institutionell* einzubinden, von gewissen Spannungen geprägt ist:

> »Es versteht sich, dass die meisten großen Theaterhäuser denkbar ungeeignet sind, solches Theater (*bevor* es breite Anerkennung findet) zu tragen. Einerseits sind trotz guten Willens viele, die dort arbeiten, allzu abhängig von Konventionen, sprich: bürokratischen Erfordernissen. Außerdem ist das Denken der Verantwortlichen in diesen Institutionen oft selbst fest in den Traditionen des literarischen Sprechtheaters verankert.« (Ebd.)

Charakterisiert Lehmann die neuen, seit den 1990er Jahren zusehends auch in die (Studio-)Bühnen der Stadt- und Staatstheater Einzug haltenden (postdramatischen) Theaterformen als »ihrem Wesen nach experimentell« insofern, als sie sich durch die »Suche nach neuen Verknüpfungen und Verflechtungen von Arbeitsweisen, Institutionen, Orten, Strukturen und Menschen« (ebd.) auszeichneten, so haben wir es mit Blick auf die das Feld des Theaters durchziehenden – an sich relativ *starren* – Demarkationslinien mit bestimmten Entgrenzungen nicht allein auf der institutionellen Ebene der Spielstätten, sondern auch auf der räumlichen Ebene sowie nicht zuletzt hinsichtlich der künstlerischen Werdegänge der Theaterproduzentinnen und Theaterproduzenten (Regisseurinnen und Regisseure) zu tun.

7.2.5 Entgrenzungen – oder alter Wein in neuen Schläuchen?

»Es kann nicht oft genug betont werden: Der Weg des Experiments führt in der Kunst nicht anders als in der Wissenschaft über Fehlschläge, Irrtümer, Abwege« (Lehmann 1999: 37), so konstatiert Hans-Thies-Lehmann, um – vor dem Hintergrund der behaupteten analogen Grundstruktur wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis – die Zentraleigenschaft eines sich als entwicklungsoffen verstehenden, neue Wege wagenden Theaters auf den Punkt zu bringen: »Experimentelles Theater ist [...] häufig *abwegiges* Theater. Seine Neuerungen müssen nicht sogleich

plausibel sein, seine Ergebnisse können handwerklich hinter den Erwartungen zurückbleiben, ihr innovatives Potential mag sich anfangs nur wenigen offenbaren.« (Ebd.)

Im Abschnitt 4.3 zur multiplen Relationalität der Theaterregie mit Blick auf den Siegeszug des Regietheaters gegenüber einem am Drama orientierten Literaturtheater wurde versucht darzulegen, dass die Durchsetzung einer neuen Sichtweise auf Theater und eines neuen Verständnisses dessen, was Theater sein kann oder zu sein habe, immer davon abhängt, ob und zu welchem Maße die hinter der künstlerischen Erneuerung stehenden Kräfte (Regisseurinnen und Regisseure) sich auf eine hinreichend tragfähige Gefolgschaft stützen können, die bereit ist, ihren neuartigen *modi operandi* eine Chance einzuräumen, sich längerfristig zu bewähren. Dagegen verortet Hans-Thies Lehmann die ursprüngliche Trägerschaft eines postdramatisch-experimentellen Theaters bei einer »Reihe von europäischen Institutionen«, die »durch *Kooperation* und mutiges [...] Engagement für bestimmte Künstler« das Fundament für entsprechende »Fortschritte der Theaterästhetik« (ebd.) gelegt hätten: »Zu diesen Institutionen«, so schreibt er, »gehören risikobereite Festivalleiter in vielen Ländern, die neben den Etablierten auch jungen Gruppen und Künstlern Chancen boten« (ebd.). Exemplarisch für solche Festivals nennt der Autor »die Kampnagelfabrik in Hamburg, die Szene Salzburg und die Wiener Festwochen [...] oder das Festival mondial du Théâtre in Nancy« (ebd.). Auch hätten verschiedentlich »Museen und Kunstzentren« (Lehmann erwähnt hier die Stiftung ›De Appel‹ in Amsterdam) und eine ganze »Reihe von Institutionen in Dänemark, Norwegen, Finnland und Schweden [sowie] auch in Osteuropa« sich um die Entwicklung neuer Theaterformen verdient gemacht, indem sie – »obwohl oder gerade weil sie eher am Rand agier[t]en« – es wagten, dem Mainstream-Theater der staatlich getragenen Häuser ein »eigenes Profil« (ebd.) entgegenzuhalten. Insbesondere aber sei es in Deutschland, Österreich, Belgien und den Niederlanden zu regelmäßigen Kooperationen zwischen »risikofreudigen Theatern« (ebd.: 38) gekommen. Hans-Thies Lehmann nennt hier exemplarisch »das Kaaitheater in Brüssel, das Shaffy Theater in Amsterdam, das Hebbel-Theater in Berlin und das Theater am Turm in Frankfurt« (ebd.). All diese ›mutigen Förderer‹, Spielstätten und Institutionen zusammen hätten zahlreiche, in der Regel »später erst allgemein anerkannte Künstler und Gruppen durchgesetzt« (ebd.). Als Voraussetzung dieses Durchsetzungserfolgs gilt Lehmann, dass sich im Umkreis der genannten Institutionen, Theater und Festivals »ein Publikum und ein Diskussionsfeld« (ebd.) herausbilden konnten, welche »in Verbindung mit Akademien, Universitäten und Zeitschriften« den eigentlichen »Nährboden« (ebd.) der beschriebenen Entwicklung abgegeben haben. So besehen verdankt sich die zunehmende Anerkennung und Geltung des experimentellen, postdramatischen Theaters – welches, von den *Off*-Bühnen der Freien Szene her kommend, bald auch Einzug in die festen Stadt- und Staatstheater halten beziehungsweise von diesen vereinnahmt werden sollte – ursprünglich einer internatio-

nalen, akademisch-universitär geprägten und Theaterzeitschriften produzierenden oder zumindest lesenden primären Gläubigerschaft. Nun ist freilich angesichts etwa des Umstands, dass schon zu Beginn der Entwicklung des ›Regietheaters‹ die Universitäten eine nicht unbedeutende Rolle spielen insofern, als die künstlerisch-beruflichen Karrieren vieler seiner Protagonisten ihre Anfänge an *studentischen* Bühnen nehmen und damit zumindest in gewisser Hinsicht auch im *Off* (siehe Punkt 4.2.1), die Frage angezeigt, ob wir es bei der Herauskristallisation des ›postdramatischen‹ Theaters nicht im Grunde genommen – was die basale, dem unaufhaltsamen Wechselspiel von Charismatisierung und Institutionalisierung folgende Reproduktionslogik des Felds angeht (vgl. Abschnitt 1.2) – eher mit einer Form von *History Repeating* denn einem genuin ›neuen‹ Phänomen zu tun haben.[30] In diesem Sinne erscheint es denn auch als wenig Erkenntnis bringend, der Idee einer unilinear-teleologischen Entwicklung dessen Vorschub zu leisten, was Theater einmal gewesen sein soll und wie es künftig mal sein wird. Diagnostizierte Esther Slevogt jüngst, dass heute – angesichts schon fast »überhand nehmender postdramatischer Formen« – im Feld des Theaters zuweilen wieder nach einer »Rückbesinnung auf das Drama« gerufen werde, so macht dies allein schon deutlich, wie sehr sich Wandlungstendenzen und Momente der Persistenz beziehungsweise der Regression bei der Reproduktion der ›Ordnung des Theaters‹ wechselseitig bedingen.

Dass insbesondere die einst scharf gezogene (und, wie an der eingangs angeführten Positionierung von Frau Stein exemplarisch deutlich wird, zuweilen auch scharf *verteidigte*) Demarkation zwischen den staatlich getragenen Bühnen und der Freien Szene sich gleichsam allen Entgrenzungsbewegungen zum Trotz recht beharrlich durch verschiedentlich das Theater betreffende Diskurse zieht – und also

30 Die Theaterjournalistin Esther Slevogt konstatiert im April 2010, viele Theaterschaffende, die inzwischen »in großen deutschsprachigen Theatern Karrieren« machten, hätten ihre Laufbahn in der ›freien‹ Theaterszene begonnen (vgl. Link 20). So seien die Werdegänge zahlreicher Regisseurinnen und Regisseure, die heute Intendanzen deutschsprachiger Stadt- und Staatstheater innehaben, nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass sie ursprünglich mit Produktionen in der Freien Szene – ja teils als »Festivalentdeckungen« – auf sich aufmerksam machen konnten (die Autorin nennt hier exemplarisch die Karrieren von Barbara Frey (*1963), Karin Beier (*1965) und Sebastian Hartmann (*1968)). Die künstlerischen und positionalen Erfolge seitens der Repräsentantinnen und Repräsentanten dieser ›Regie-Generation‹ sind für Slevogt »ein Phänomen, in dem sich auch die Entwicklung der [...] Theaterästhetik der letzten zehn bis 15 Jahre [...] hin zu offenen, postdramatischen Theaterformen« spiegele. Die Universitäten hätten dabei eine wichtige Rolle gespielt: Im Berlin der 1990er Jahre machten etwa »Studenten rund um die Studiobühne der Freien Universität von sich reden« – unter diesen etwa Lars-Ole Walburg (*1965) – inzwischen Intendant in Hannover – oder Stefan Bachmann (*1966), aktuell designierter Direktor des Schauspiels Köln.

aus den Köpfen derjenigen, die entsprechende Debatten führen, keineswegs verschwunden ist –, zeigt sich sehr schön an einem kurzen ›Veranstaltungsbericht‹ des Theaterkritikers Dirk Pilz. In der *Berliner Zeitung* vom 4. April 2011 bringt Pilz (2011b) einige Impressionen zu Papier, die er zwei Tage zuvor »bei einem munteren Podiumsgespräch im Kölner Kunstverein« hatte gewinnen können, das im Kontext eines mehrtägigen Theaterfestivals abgehalten worden war.[31] Zum Einstieg zitiert er Ulrich Khuon, den Intendanten des Deutschen Theaters in Berlin und also eines Schwergewichts unter den staatlich getragenen Häusern: »›Alle Strukturen [...] sind von Natur aus träge, sie scheuen jede Veränderung‹«, so führt dieser an dem Symposion ins Feld und räumt ein, das »gelte auch für die Strukturen des deutschen Stadttheaters«. Nun seien aber gerade »›wir‹«, wie der Intendant – die Repräsentanten der öffentlichen Bühnen und also auch sich selbst adressierend – hinzufügt, »›dafür da‹«, diese Strukturen »›immer wieder zu dynamisieren‹«. Khuon also zählt auf die Erneuerung der staatlichen Theater von innen heraus. Perspektivenwechsel. Matthias Lilienthal nämlich, seines Zeichens Chef des Berliner Off-Theater-Kombinats ›Hebbel am Ufer‹ mit seinen drei Gastspielbühnen (HAU 1, HAU 2 und HAU 3), vertritt an dem Symposion eine etwas andere Auffassung von dem »Wir«, an das Khuon durchwegs fortschrittsoptimistisch appelliert hatte. Für Lilienthal sind darunter die »Verantwortlichen an jenen städtischen Theatern« zu sehen, die er nun seinerseits kurzerhand als »›vernagelte Kisten‹« bezeichnet, die, wie er moniert, »›möglichst viel tun, um das Publikum abzuweisen‹«. Hierauf: »Gelächter im Auditorium«. Der Dirk Pilz zu verdankende Einblick in diese Szene an dem Kölner Podiumsgespräch macht offenkundig, dass man im Kontext auch gegenwärtiger Debatten zu Sinn und Auftrag des Theaters nicht zuletzt mit neuerlichen Stichen in alte Gräben punkten kann, wie sie zwischen ›dem‹ Stadttheater und ›der‹ Freien Szene verlaufen. Nicht uninteressant ist schließlich auch die folgende Feststellung von Dirk Pilz: »Grund- und Überlebensfragen des Theaters« würden gegenwärtig, so schreibt er resümierend, oft und gerne thematisiert. Recht frappierend dabei sei – so gibt er seinen an dem genannten Festival gewonnenen Eindruck wieder –, dass diese Fragen heutzutage in »auffallender Unordnung« diskutiert werden: »Die Begriffe, die Perspektiven, die Theoriehäppchen – es geht so ziemlich alles durcheinander«. Was man aber auch »positiv wenden« könne: »Unordnung birgt die Chance auf Veränderung«. Und jedenfalls darüber, dass es eine solche brauche, »weil die Stadttheaterkisten in diesem unserem heterogenen, brüchigen Einwanderungsland keine bloßen Bildungsbürgertrutzburgen mehr sein können«, seien sich »in Köln alle einig« gewesen.

---

31 Das unter der Leitfrage ›Wem gehört die Bühne?‹ stehende Festival *Heimspiel 2011* war von der deutschen Kulturstiftung des Bundes und dem Schauspiel Köln gemeinsam veranstaltet worden.

7.3 AUSBILDUNGSSTÄTTEN

Mitte der 1970er Jahre spricht der Theatersoziologe Albin Hänseroth (1974) im Hinblick auf das deutsche Theaterfeld von einer reichlich »unausgewogene[n] Situation der Ausbildungsgänge für Bühnenangehörige« (ebd.: 286). So moniert er etwa, dass für die »Tätigkeiten der Theatermaler und Theaterplastiker, Maskenbildner und Kostümfertiger« überhaupt keine »geordneten Ausbildungsgänge« (ebd.) existierten. Besonders deutlich – und mit gravierenden Folgen – würden sich die »Versäumnisse staatlicher Berufsbildungspolitik« (ebd.) aber im Bereich der *Schauspielausbildung* zeigen, wo man es mit einem Wildwuchs an – gerade auch privaten – Schulen und entsprechend zahllosen Absolventinnen und Absolventen zu tun habe, die letztlich kaum Chancen auf ein Engagement hätten: Befanden sich, wie Hänseroth aus entsprechenden Statistiken zitiert, anno 1971 rund 3.600 Schauspielende in festen Engagements, so seien bei Agenturen und Gewerkschaften gleichzeitig deren 5.146 »als engagementslos gemeldet« (ebd.: 287) gewesen.[32] Dieser ›Überschuss‹ an darstellenden Künstlerinnen und Künstlern rührt dem Autor zufolge ganz zuvorderst daher, dass es bis dato – auch seitens der staatlich getragenen Schauspielschulen – an griffigen Selektionsmechanismen fehlte.[33] Spricht sich Hänseroth in seinem Aufsatz sodann dafür aus, es gelte im Theaterbereich eine neue »Ordnung des Ausbildungswesens« herzustellen, um endlich »das Überangebot an schauspielerischem Nachwuchs steuern« (ebd.) zu können, so werden rund zehn Jahre später im theatralischen Diskursfeld auch Stimmen laut, die in ähnlich dramatischem Duktus – aber auf der Basis einer in quantitativer Hinsicht gerade *konträren* Defizitdiagnose – eine Krise des *Regie*-Nachwuchses ausrufen: Für Peter Iden[34] beispielsweise stellt sich, wie er in einem Artikel mit dem Titel *Das Theater*

---

32 Experten, so ergänzt Hänseroth an der Stelle, würden für diesen Zeitpunkt gar von einer Dunkelziffer von bis zu 15.000 ausgebildeten, aber arbeitslosen Bühnendarstellerinnen und Bühnendarstellern ausgehen (vgl. ebd.).

33 An den paritätisch vom *Deutschen Bühnenverein* und der *Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger* besetzten Kommissionen, die im Rahmen von »Eignungs-, Zwischen- und Reifeprüfungen« über den »Ausbildungserfolg« (ebd.: 287) an Schauspielschulen befänden, bemängelt Hänseroth etwa, dass diese Prüfungen nicht obligatorisch seien. Auch machten, wie er weiter schreibt, gerade zahlreiche *private* Schauspielschulen und Lehrer die Ausbildung nicht von einer Eignungsprüfung abhängig. Und da sich im Prinzip »jeder interessierte Bürger« ganz ohne Vorlage eines entsprechenden Qualifikationsnachweises »als Schauspiellehrer niederlassen« dürfe, sei gerade auf privater Seite »der Scharlatanerie Tür und Tor geöffnet« (ebd.).

34 Der Theaterkritiker Peter Iden (*1938) leitete die Abteilung Schauspiel an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main, wo er seit 1980 eine Profes-

braucht den Inszenator nicht ganz unrhetorisch schreibt, die Frage: »Gibt es im deutschsprachigen Theater ein Regie-Problem?« (Iden 1986: 46) Angesichts des im Allgemeinen »ständig zunehmenden Andrangs auf die künstlerischen Berufe« will Iden konstatieren, dass sich das »deutsche Theater« im Hinblick auf die »Entwicklung von Regie-Begabungen« (ebd.: 47) reichlich schwertue. Jedenfalls sei der Theaterregieberuf inzwischen – also Mitte der 1980er Jahre – »zu einem der sogenannten Mangelberufe geworden« (ebd.: 47f.).[35] Eine Misere, die er nicht zuletzt im »Problem der Ausbildung« (ebd.: 50) begründet sieht:

»Die großen Regisseure zu Beginn des [20.] Jahrhunderts waren ohne Lehrer – sie haben das Fach: Regie am Theater ja erst geschaffen. Inzwischen ist aber ein Instrumentarium [...] verfügbar, das sich weitergeben, an Jüngere vermitteln lässt. Das westdeutsche Theater jedoch, das reichste und auch das am meisten besuchte der Welt, leistet sich keine nennenswerte, gezielte Regisseurs-Ausbildung.« (Ebd.)

Noch immer, so kritisiert Peter Iden vor diesem Hintergrund, werde einer »am ehesten Regisseur über eine Assistenz« (ebd.) – wobei viele in dieser Rolle hängenbleiben würden.[36] Es sei also längst »Zeit für eine Akademie«, meint der Autor

sur innehat. Bis 2000 war er Chefredakteur des Feuilletons der Frankfurter Rundschau. Siehe Link 09.

35 Ganz zu schweigen davon, dass Peter Iden, indem er im Titel seines Aufsatzes alarmierend schreibt, das Theater brauche »den Inszenator«, die in althergebrachter Weise dominant *männliche* Codierung des Regieberufs recht deutlich auf die Spitze treibt, fällt an seiner Defizitdiagnostik nicht zuletzt auf, welche Ähnlichkeit diese doch mit jener heißen Beschwörung eines Erlöser-Regisseurs aufweist, wie ich sie in einer Schrift von Hanns Hannsen aus dem Jahre 1908 ausmachen konnte (siehe Abschnitt 3.2). Moniert dieser dort, es seien im deutschen Theater zwar hinreichend Dichter vorhanden und durchaus auch gute Schauspieler, wohingegen es am »ideale[n] *Regisseur*« (Hannsen 1908: 12) fehle, so schreibt Iden rund acht Dezennien später: »Zwar werden wieder mehr neue Texte für die Bühne geschrieben, und in den Ensembles arbeiten viele gute Schauspieler, ältere und jüngere – immer auffälliger jedoch wird ein Mangel an Regisseuren« (Iden 1986: 46). Ein Glück, so hält er schließlich in Anbetracht des fehlenden (qualifizierten) Nachwuchses fest, dass ein Teil der *alten Garde* im Feld nach wie vor die Stellung halte. Als die seinerzeitigen »Stützen der Theaterregie« (ebd.) zählt Peter Iden sodann Namen wie Luc Bondy, Claus Peymann, Alfred Kirchner, Jürgen Flimm, Dieter Dorn, Hansgünther Heyme, Frank-Patrick Steckel, Ernst Wendt und Klaus Michael Grüber auf – und damit jene Repräsentanten des Regietheaters, die bereits in den (frühen) 1970er Jahren sich an den staatlichen Bühnen etabliert hatten (vgl. Abschnitt 4.2).

36 Heutzutage absolvieren fest an einem Haus engagierte Regieassistentinnen und Regieassistenten ihren ›Dienst‹ bei verschiedenen Regisseurinnen und Regisseuren, wechseln al-

schließlich – und zwar eine, an der »die besten unserer Inszenatoren und Dramaturgen« dem Nachwuchs die »Voraussetzungen für den Regisseurs-Beruf« (ebd.) zu vermitteln hätten.[37]

Tatsächlich sollte wenige Jahre später reichlich Bewegung in die Theaterregie-Ausbildungslandschaft im deutschsprachigen Raum kommen: An mehreren Hochschulen und Kunstakademien werden in den 1990er Jahren neue Studiengänge in Theaterregie eingerichtet (vgl. Roeder/Sucher 2005: 8). Ist dem Kunstfeld insgesamt und somit auch den verschiedenen Zugangspfaden, die potentiell in dieses führen – wie Pierre Bourdieu gezeigt hat – traditionell »ein sehr geringes Ausmaß an Kodifizierung« (Bourdieu 1999: 358) eigen, so haben wir es bei der in jüngerer Vergangenheit verstärkt vorangetriebenen Institutionalisierung und Formalisierung der Ausbildung von Theaterregisseurinnen und Theaterregisseuren mit einer vielerlei Spannungen bergenden Form des »Vordringen[s] der Fachschulung und der Fachprüfung« (Seyfarth 1989: 376) zu tun, die mit einer gewissen Erosion althergebrachter Logiken der Allokation von Regieposten einherzugehen scheint – wie etwa einem Bedeutungsverlust der oben von Iden genannten Regieassistenz (und also der Meister-Schüler-Beziehung als einer für die Positionierung im Feld traditionell entscheidenden Form der ›Patronage‹).

Gleichzeitig weisen die im Theaterfeld historisch gewachsenen und strukturell verfestigten ›diffusen‹ Ordnungsprinzipien ein ansehnliches Beharrungsvermögen auf, das dem Trend einer durchschlagenden Rationalisierung oder Technokratisierung der Rekrutierungslogik regisseurialen Nachwuchses zuwiderläuft beziehungsweise diesen verschiedentlich ›auffängt‹.

---

so von einer Produktion zur nächsten. Die Regieassistenz hat sich in den letzten Jahrzehnten zu einer Position auf kurze Zeit gewandelt. Früher, so ließ mich eine Interviewee in nicht unzweideutiger Wortwahl wissen, habe es noch »lebenslängliche Assistenzen« gegeben.

37 Anhand seines knappen Umrisses dessen, was das Curriculum einer solchen akademisch institutionalisierten Regieausbildung beinhalten könnte, ist zu erschließen, dass Iden von einer am dramatischen Text orientierten Regiepraxis ausgeht: »Phantasie und Visionskraft sind nur sehr bedingt lehrbar, aber wie man ein Stück lesen, es aus seiner Zeit und aus der Gegenwart erfassen, wie ein Text dann mit Schauspielern erarbeitet werden kann – dafür gibt es (ganz abgesehen von dem Umgang mit dem technischen Apparat der Bühne) Methoden, die sich lehren und lernen lassen.« (Ebd.: 50) Das Deutungsmuster, wonach gewisse für den Regieberuf unabdingbare Fähigkeiten oder Eigenschaften – wie bei Iden etwa die »Phantasie und Visionskraft« eines Regieanwärters – nur bedingt lehr- und lernbar seien, strukturiert bis heute die um Fragen der Regieausbildung zirkulierenden Diskurse (siehe weiter unten).

7.3.1 Je weniger Zeugnis, desto mehr Begabung

In dem von Nicole Gronemeyer und Bernd Stegemann (2009) herausgegebenen Band *Lektionen 2 – Regie* finden sich die Selbstporträts der zwölf gegenwärtig existierenden *staatlichen* Regieschulen im deutschsprachigen Raum. Im Folgenden werde ich zunächst einige Eigenheiten dieser Ausbildungsstätten beziehungsweise Studiengänge nachzeichnen und dabei auffallende Gemeinsamkeiten *und* Unterschiede herausarbeiten. Sofern nicht anders vermerkt, sind die in diesem Überblick wiedergegebenen Informationen und Zitate dem genannten Band entnommen (vgl. Gronemeyer/Stegemann 2009: 180ff.).

Wie Birgit Henrichfreise (2002) mit Blick auf die deutsche Hochschullandschaft schreibt, unterscheiden sich die Studiengänge in künstlerischen Fächern in vielerlei Hinsicht »grundsätzlich vom Studium anderer Disziplinen« (ebd.: 250). Eine erste Eigenheit liegt in den besonderen Aufnahmebedingungen, die von Seiten der Kunsthochschulen oder Kunstakademien an die Bewerberinnen und Bewerber gestellt werden. So wird etwa die Hochschulreife meist *nicht zwingend* vorausgesetzt: »Herausragende künstlerische Leistungen, die vor oder während der Aufnahmeprüfung unter Beweis gestellt werden müssen« (ebd.), können eine solche substituieren. Das trifft auch auf die hier interessierenden Regiestudiengänge zu: Prinzipiell besteht für Anwärterinnen und Anwärter, die kein entsprechendes schulisches Zeugnis (Abitur, Maturitätszeugnis) vorweisen können, die Möglichkeit, dieses formale Defizit durch ›künstlerisches Talent‹ zu kompensieren. Dabei scheint die Faustregel zu gelten: Je weniger ein Zeugnis da ist, desto mehr ›Begabung‹ muss vorhanden sein. In der die Zulassungsvoraussetzungen zu ihrem Regie-Studiengang betreffenden Formulierung der *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main* (HfMDK)[38] kommt diese Gleichung besonders pointiert zum Ausdruck: »Neben der allgemeinen Hochschulzugangsberechtigung wird auch eine dem Studiengang entsprechende künstlerische Begabung verlangt oder bei Fehlen der allgemeinen Hochschulzugangsberechtigung eine überragende künstlerische Begabung für den Studiengang. Der Nachweis ist in einer Aufnahmeprüfung aufzubringen.« Ähnliche Formulierungen finden sich auch in den Beschreibungen der Zulassungsvoraussetzungen der übrigen Ausbildungsstätten – und sei es ganz knapp, indem nebst dem Vermerk, »in der Regel« werde das Abitur oder ein »gleichwertiger Schulabschluss« verlangt, auf eine *sowieso* zu absolvierende »künstlerische Aufnahmeprüfung« oder »künstlerische Eignungsprüfung« hingewiesen wird. Ein schweizerisches Spezifikum ist darin zu sehen, dass im Falle der Zulassungsbedingungen für den Regie-Studiengang an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) auch explizit die Möglichkeit erwähnt wird, diesen nach Abschluss

38 Der Vereinfachung halber wird im Folgenden immer nurmehr die bei deren Erstnennung in Klammer angeführte Kurzbezeichnung einer Ausbildungsstätte verwendet.

einer Berufslehre in Angriff zu nehmen: Gelten hier nebst der Maturität/dem Abitur auch die Berufsmaturität, eine abgeschlossene Diplommittelschule oder eben eine abgeschlossene Berufslehre als mögliche formale Zugangsscheine, so gilt bei alledem letztlich auch an der ZHdK die oben erwähnte Zauberformel: »Bei einer außerordentlichen künstlerischen Begabung werden auch Kandidierende, die über keinen der erwähnten Abschlüsse verfügen, zum Aufnahmeverfahren zugelassen.«

Das erfolgreiche Absolvieren einer *Aufnahmeprüfung* (verschiedentlich ist auch von einer Eignungsprüfung oder Zulassungsprüfung die Rede) gehört zu den Studienvoraussetzungen *aller* zwölf Institutionen.[39] Eine Ausbildungsstätte, die Otto-Falckenberg-Schule in München (Falckenberg-Schule), erwähnt in ihrem Porträt, dass nach zweimaligem Nichtbestehen dieser Prüfung dem betreffenden Kandidaten, der betreffenden Kandidatin die Zulassung versagt werde; ein Hinweis darauf, dass manch ein Regiestudium-Anwärter, manch eine Regiestudium-Anwärterin sich an ein und derselben Ausbildungsstätte Jahr für Jahr von Neuem bewirbt. Kann allgemein gesagt werden, dass die an öffentlichen Hochschulen und staatlichen Akademien eingerichteten Regie-Studiengänge insgesamt vergleichsweise exklusiv sind, so lassen sich doch – betrachtet man die weiteren genannten Zulassungsbedingungen, die Anzahl der jährlich angebotenen Studienplätze, die Informationen zu Studienaufbau und Studienzielen sowie die jeweilige Definition der ›ästhetischen Maxime‹ eines jeden Studiengangs (und nicht zuletzt: die Art der verliehenen Abschlusszertifikate) etwas genauer – die zwölf Ausbildungsstätten im Sinne einer groben typologischen Zuspitzung in drei Gruppen unterteilen.

7.3.2 Orthodoxe, ambivalente und häretische Schulen (formal)

Der ersten Gruppe – nennen wir sie die der vergleichsweise ›orthodoxen‹, in gewisser Hinsicht traditionell-konservativen Ausbildungsstätten (hierzu weiter unten mehr) – lassen sich die beiden ältesten Regieschulen zuordnen: das in Erinnerung an seinen Begründer kurz ›Max Reinhardt Seminar‹ genannte Institut für Schauspiel und Schauspielregie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Max Reinhardt Seminar) und die Abteilung Schauspielregie an der Hochschule für

39 Henrichfreise (2002) zufolge sind die für künstlerische Studiengänge in Deutschland üblichen Zugangsprüfungen »in der Regel hart« (ebd.: 250). Mit ihnen soll eruiert werden, »ob die angehenden Studierenden ausreichendes kreatives Potenzial, aber auch die physische und psychische Konstitution für ein künstlerisches Studium und den späteren künstlerischen Beruf mitbringen« (ebd.: 250f.). Wie die Autorin feststellt, wird – um eine Vorauswahl der Prüflinge treffen zu können – in manchen Fächern den Aufnahmetests die Einforderung beziehungsweise das Einreichen einer ›Mappe‹ vorgeschaltet.

Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ in Berlin (›Ernst Busch‹).[40] Des Weiteren sind in dieser Gruppe zu verorten: die Bayerische Theaterakademie August Everding München (›August Everding‹), die der Universität Mozarteum in Salzburg angegliederte Abteilung für Schauspiel und Regie (Mozarteum) sowie zwei oben bereits erwähnte Einrichtungen: die HfMDK in Frankfurt am Main und die Falckenberg-Schule in München. Diese Stätten legen betont viel Wert darauf, dass ihre Studierenden bei Studienbeginn bereits über theaterbezogene Kenntnisse, ja konkret regiepraktische Erfahrungen verfügen. So werden etwa seitens der Hochschule ›Ernst Busch‹ – im Sinne einer expliziten Zulassungsvoraussetzung – von den Bewerberinnen und Bewerbern bereits nachzuweisende »theaterpraktische Tätigkeiten«, ja »möglichst berufsspezifische Erfahrungen« erwartet; die HfMDK wiederum gibt als Vorbedingung eine mindestens einjährige Volontariatszeit an einem staatlichen Theater (oder alternativ: »eine vergleichbare Tätigkeit im Rahmen professionell veranstalteter experimenteller Spielformen«) an.[41] Eine Reihe weiterer Bedingungen, die von den Institutionen dieser Gruppe unter der Rubrik ›Zulassungsvoraussetzungen‹ genannt werden, weist auf deren insgesamt hochgradig *exklusiven* Charakter hin: Das be-

40 Das von Max Reinhardt ins Leben gerufene Schauspiel- und Regieseminar wurde 1928 im Schlosstheater Schönbrunn eröffnet. Nach 1945 wurde der Lehrbetrieb an dem nunmehr ›Max Reinhardt Seminar‹ genannten Institut wieder aufgenommen. Seit 1964 ist der Studienzweig *Schauspielregie* auf vier Jahre angelegt. Auch der Regiestudiengang an der Berliner ›Ernst Busch‹ ist im Grunde genommen an einer Institution angesiedelt, deren Gründung auf Max Reinhardt zurückgeht: 1905 entscheidet dieser, eben erst zum neuen Leiter des Deutschen Theaters in Berlin ernannt, dem Haus eine Schauspielausbildungsstätte anzugliedern. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs ermöglicht es der Intendant des Deutschen Theaters, Wolfgang Langhoff (vgl. Fußnote 23 in Kapitel 4) der Schauspielschule, Unterricht in den Räumlichkeiten seines Hauses abzuhalten. 1951 wird die Schule – aufgrund neuer DDR-Gesetzesbestimmungen zum Ausbildungswesen in der Republik – zur staatlichen Fachschule für Schauspielkunst Berlin. Seit 1969 absolvieren die Schauspielschülerinnen und -schüler ihre Ausbildung in vier Studienjahren. 1981 folgt die Umwandlung der Fachschule in die Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ Berlin. In diese wiederum wird im selben Jahr das bereits 1974 von Manfred Wekwerth und Friedo Solter gegründete Berliner Institut für *Schauspielregie* eingegliedert. Siehe die Links 10 und 11.

41 Auch einige der Ausbildungsstätten, die sich dem zweiten ›Typus‹ – der sich gerade durch seine *Mittellage* auszeichnet – zuordnen ließen (siehe unten), führen entsprechende Erfahrungen als Studiumsvoraussetzung an. Die Theaterakademie Hamburg etwa erwartet, dass ihre Studienanfängerinnen und -anfänger schon »mindestens zwei Jahre Theaterpraxis« hinter sich haben, und die Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg geht von sechs Monaten »praktische Erfahrung/Praktika« aus. *Keine* solchen praktischen Vorkenntnisse nennen hingegen die Institutionen des dritten ›Typs‹ (vgl. weiter unten).

trifft zum einen den Umstand, dass verschiedentlich *Altersbeschränkungen* angeführt werden. Bei der ›Ernst Busch‹ sowie der Falckenberg-Schule etwa beträgt das Mindest- beziehungsweise das Höchstalter der Bewerberinnen und Bewerber 21 respektive 28 Jahre, die HfMDK gibt eine Obergrenze von 28 Jahren und die ›August Everding‹ ein Höchstalter von 29 Lenzen an. Zum anderen entbehrt die Auflistung von Zulassungsbedingungen im Falle der Ausbildungsstätten dieser Gruppe typischerweise nicht einer Hervorhebung der erforderlichen *Sprachkompetenz*: Vom Salzburger Mozarteum wird als »Grundvoraussetzung für die Aufnahme des Studiums« überhaupt nur »die Beherrschung der deutschen Sprache« genannt, und auch die Falckenberg-Schule setzt eine »ausreichende Beherrschung der deutschen Sprache« voraus; die ›Ernst Busch‹ schließlich wartet mit dem Hinweis auf, »bei ausländischen Bewerbern« werde »die Beherrschung der deutschen Sprache« vorausgesetzt (freilich eine ambivalente Formulierung; ihrem objektiven Sinn nach müssten ›inländische‹ Bewerberinnen und Bewerber der deutschen Sprache nicht unbedingt mächtig sein). Zwei weitere Eigenheiten der Regieschulen dieser Gruppe betreffen die äußerst begrenzte Anzahl zu vergebender Studienplätze sowie die Art des Studienabschlusses. Was die Anzahl der *pro Jahr aufgenommenen Regiestudierenden* angeht, tritt der schon erwähnte Exklusivcharakter dieser Ausbildungsstätten abermals deutlich zutage. Typischerweise erhält beziehungsweise erhalten hier jährlich gerade mal *ein bis drei Anwärter* einen Studienplatz: Die Falckenberg-Schule bietet einen, manchmal zwei Studienplätze; in Salzburg (Mozarteum) sind es ein bis drei Studienplätze, am Wiener Max Reinhardt Seminar sowie an der Münchner ›August Everding‹[42] zwei bis drei und an der Frankfurter HfMDK[43] in der Regel drei Studienplätze. Mit zwischen fünf und neun Studienplätzen pro Jahr nimmt – *innerhalb dieser Gruppe* – die Berliner ›Ernst Busch‹ die größte Anzahl Regiestudierender auf, wobei anzumerken ist, dass es sich bei dem dortigen Studiengang gleichzeitig um jenen mit dem stärksten Andrang zu handeln scheint: Jährlich rund 120 Interessentinnen und Interessenten reichen hier ihre Bewerbung ein (mit anderen Worten: An der ›Ernst Busch‹ in Berlin erhalten pro Jahr durchschnittlich etwa um die acht oder neun Prozent der Anwärterinnen und Anwärter einen Studienplatz).[44] Ferner zeichnet diese Gruppe der insgesamt als exklusiv und ›konservativ‹ zu bezeichnenden Regieschulen aus, dass sie – kraft Tradition – gegenüber bildungspolitisch-technokratischer Durchgriffe zur Herstellung eines europaweit

42 Siehe Link 12.

43 Siehe Link 13.

44 Ein weiteres Beispiel: Beim Max Reinhardt Seminar in Wien gibt es jährlich rund 80 Bewerbungen auf den Regiestudiengang. Hier liegt die Aufnahmequote also bei etwa zwei Prozent. Die Anzahl jährlicher eingereichter Bewerbungen wurde am 24.10.2011 bei der ›Ernst Busch‹ und beim Max Reinhardt Seminar telefonisch erfragt. Für ihre Auskunftsbereitschaft sei den Personen an den entsprechenden Stellen bestens gedankt.

›harmonisierten‹ Hochschulraums (Bologna-Prozess) eine gewisse Immunität aufweisen: Zumindest teilweise werden hier keine Bachelor- und Master-Abschlüsse gemacht, sondern man wird am Ende – wie etwa an der ›Ernst Busch‹ und der ›August Everding‹ – »Diplomregisseur/in« oder erhält nach dem erfolgreich absolvierten Studium schlicht – wie an der Falckenberg-Schule – ein »berufsqualifizierendes Abschlusszeugnis«.[45] Typischerweise dauert das Regiestudium an diesen Ausbildungsstätten (mindestens) acht Semester.

Betrachtete man nun die Regieausbildung (im Sinne der institutionalisierten Produktion der Regie-Produzenten) als ein Subfeld innerhalb des Theaterfelds, so wären an dem den bis hierhin genannten Ausbildungsstätten *entgegengesetzten Pol* jene Studiengänge zu verorten, die ich dem *dritten ›Typus‹* zuordnen konnte (auf die von einer Mittellage gekennzeichneten Schulen der zweiten Gruppe wird weiter unten eingegangen): Es handelt sich dabei zum einen um die beiden an der Justus-Liebig-Universität Gießen angebotenen Studiengänge in Angewandter Theaterwissenschaft sowie in Choreographie und Performance (›Gießen‹)[46] und zum anderen um den im Fachbereich Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation an der Stiftung Universität Hildesheim angesiedelten Studiengang Szenische Künste (›Hildesheim‹).

Im Vergleich zu den Institutionen der ersten Gruppe bieten ›Gießen‹ und ›Hildesheim‹ *relativ viele* Studienplätze an: Zum Gießener Studium der Angewandten Theaterwissenschaft werden jährlich 25 bis 30 Anwärterinnen und Anwärter zugelassen, hinzu kommen drei bis fünf im Studiengang Choreographie und Performance; rund 15 Studienplätze wiederum werden pro Jahr im Hildesheimer Studiengang

---

45 Henrichfreise (2002) zufolge unterscheiden sich künstlerische Studiengänge im Allgemeinen von jenen in anderen Hochschuldisziplinen gerade auch hinsichtlich der Art ihrer Abschlüsse. So würden manche Kunstakademien, wie die Autorin schreibt, auch *gar keine* Zertifikate verleihen, da »die Absolventen sich auf dem Kunstmarkt bewähren« müssten und »ein übliches Abschlusszeugnis wie ein Diplom für das Entree auf dem Kunstmarkt nur wenig Bedeutung« (ebd.: 251) habe. Interessanterweise spricht die Autorin nun gerade mit Blick auf jene Institutionen, die traditionellerweise *keine* formalen Standardzeugnisse verleihen (die ›konservativen‹ Kunstakademien), vom *marktförmigen* Charakter des Bewährungsuniversums ihrer Studienabgängerinnen und Studienabgänger. Paradox, ja eigentlich verkehrt ist diese Argumentation insofern, als der (althergebrachte) Verzicht auf die Vergabe formalisierter, möglichst ›Vergleichbarkeit‹ gewährleisten sollender Zertifikate im Grunde genommen ja daher rührt, dass sich das Feld der Künste ursprünglich *gegen* das Primat des Ökonomischen herausgebildet hat.

46 Der Gießener Studiengang ›Angewandte Theaterwissenschaft‹ wurde 1982 eingerichtet. Hans-Thies Lehmann, mit dessen Namen sich das Theorem des ›postdramatischen‹ Theaters verbindet (vgl. Punkt 4.3.4), hat die Institutionalisierung dieses Studiengangs initiiert und in den 1980er Jahren maßgeblich vorangetrieben.

Szenische Künste vergeben. Auch an diesen beiden Institutionen ist die Aufnahme an das Bestehen einer »Eignungsprüfung zum Nachweis der künstlerischen Befähigung« beziehungsweise einer »künstlerischen Eignungsprüfung« geknüpft.

Anders indes als im Falle der Regieschulen am ›orthodoxen‹ Pol des Ausbildungsfelds werden in den beiden Selbstporträts von ›Gießen‹ und ›Hildesheim‹ in dem Band von Gronemeyer/Stegemann (2009) als Zulassungsbedingungen weder die Beherrschung der deutschen Sprache noch irgendwelche Vorleistungen im Sinne bereits gemachter (mehrjähriger) Erfahrungen in der Theater- oder Regiepraxis genannt. Auch unterschieden sich die beiden am ›häretischen‹ Pol des Ausbildungsfelds zu situierenden Studiengänge von den traditionellen Schulen im Hinblick auf die vergebenen Zertifikate: Sowohl die Gießener als auch die Hildesheimer Absolventinnen und Absolventen schließen im BA/MA-System ab – dies mit entsprechend kürzeren Studienzeiten im Falle der Bachelor-Studiengänge: Jeweils sechs Semester sind als (reguläre) Studienzeit für den Bachelor in Angewandter Theaterwissenschaft und den Bachelor im Studiengang Szenische Künste vorgesehen. Vier Semester wiederum beträgt die offizielle Regelstudienzeit der beiden Gießener Master-Studiengänge in Angewandter Theaterwissenschaft beziehungsweise Choreographie und Performance.

Auch die Studiengänge jener Ausbildungsstätten, die in der hier aufgespannten ›Typologie‹ eine Mittellage einnehmen, sind – von einer Ausnahme abgesehen – nach dem BA/MA-System aufgebaut: Der Studiengang ›Regie Schauspiel‹ an der Theaterakademie Hamburg wird mit dem Bachelor of Arts abgeschlossen (als Regelstudienzeit werden acht Semester genannt); der an der Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg in Ludwigsburg angesiedelte Studiengang Regie mit einem BA ›Theater Fachrichtung Regie‹ (sechs Semester) oder einem MA ›Regie Theater‹ (vier Semester); der Regiestudiengang an der ZHdK mit einem Bachelor/Master of Arts *in theatre* (sechs Semester für den BA, drei Semester für den MA). Als einzige Stätte dieser Gruppe vergibt die Folkwang Hochschule Essen – die in verschiedener Hinsicht zum ersten, traditionell-konservativen ›Typus‹ neigt und als ein Kippfall bezeichnet werden kann – ein »Diplom« (Regelstudienzeit acht Semester).[47]

---

47 Die ›Folkwang‹ teilt mit den Stätten der ersten Gruppe deren höchst exklusiven Charakter hinsichtlich der Anzahl jährlich zugelassener Studierender: Maximal zwei pro Jahrgang sind es hier. Auch im Falle der übrigen Studiengänge, die in der hier gebildeten ›Typologie‹ eine Mittellage einnehmen, ist das Studienplatzangebot äußerst knapp gehalten: Die ZHdK vergibt pro Jahr drei bis fünf Studienplätze; in Ludwigsburg sind es vier bis sechs im Bachelor-Studiengang sowie vier im Master-Studiengang; an der Theaterakademie Hamburg werden pro Jahr sechs Studierende (bei jährlich zwischen 60 bis 70 eingehenden Bewerbungen) angenommen.

7.3.3 Orthodoxe, ambivalente und häretische Schulen (inhaltlich)

Inhaltlich-substantiell gewinnt die vorgenommene Gruppierung oder Typisierung der Ausbildungsstätten erst an Kontur, wenn man von den ›ästhetischen Maximen‹ sowie den ›Studienzielen‹ ausgeht, die in Gronemeyer/Stegemann (2009) von den einzelnen Institutionen angeführt werden. Die *bipolare Struktur* des Ausbildungsfelds, wie ich sie oben zunächst anhand der formalen und organisatorischen Unterscheidungskriterien aufzuzeigen versucht habe, spiegelt sich auf der *inhaltlichen* Ebene in der Gestalt divergierender *Logiken der Besonderung*, denen die Institutionen bei der Formulierung ihres jeweiligen Studiengangprofils folgen:

Die Regieschulen der ersten Gruppe betonen – vom ›Ensemble-Gedanken‹ ausgehend – typischerweise den *Dreiklang* Drama, Regie, Schauspiel. So unterstreicht das Max Reinhardt Seminar Wien seine »sich auf zahlreiche Bereiche erstreckende kontinuierliche gemeinsame Ausbildung von Schauspiel- und RegiestudentInnen«, wobei die enge Verbindung der beiden Studienbereiche der »schöpferischen Arbeit mit dem Text im Ensemble« diene. Die Regiestudierenden würden hier »zu Spezialisten der Dramenanalyse, der Entwicklung inhaltlicher und ästhetischer Konzepte für die Bühne sowie – zentral – zu Partnern des Schauspiel-Ensembles« ausgebildet. Die Berliner ›Ernst Busch‹ wiederum gibt zu verstehen, ihrem Ausbildungskonzept liege ein Theaterverständnis zugrunde, das den »Schauspieler als Zentrum« der Theaterkunst begreife. In einem »schauspielerischen Grundlagenseminar« werde den Regiestudierenden daher zunächst einmal vermittelt, »was schauspielerisches Handeln ist«. Als einzige Ausbildungsstätte überhaupt nennt die ›Ernst Busch‹ eine konkrete methodische Ausrichtung: In der Regieausbildung wird von den »Regie-Methoden Brechts« ausgegangen, gefolgt von der »Beschäftigung mit der psychologischen Handlungskette des späten Stanislawski«. Die Regiekurse werden ergänzt um »Aufführungsanalysen, Dramaturgie- und Lektürekurse«. In der Auseinandersetzung mit dramatischer Literatur soll gelernt werden, »Texte situativ zu entschlüsseln und die ihnen immanenten Spielvorschläge herauszulesen«. Auch das ›Mozarteum‹ unterstreicht die »gemeinsame Grundausbildung von Schauspiel- und Regieklasse« als eigentliche »Basis« des Regiestudiengangs.

Insgesamt zeichnen sich die Profile dieser Ausbildungsstätten durch einen tief verwurzelten ›Glauben‹ an das künstlerisch fruchtbare *Zusammenspiel* der althergebrachten Einzeldomänen der Theaterkunst aus. Die HfMDK in Frankfurt am Main führt in diesem Sinne ins Feld, der Theaterregisseur könne »als kreativer Kopf einer Inszenierung« immer »nur so gut wie sein Team sein« – daher werde die »Zusammenarbeit mit den Studiengängen Bühnenraum, Schauspiel und Dramaturgie« gefördert: Es finden gemeinsame Lehrveranstaltungen »mit den Ausbildungsbereichen Schauspiel, Musiktheater, Dramaturgie, Bühnen- und Kostümbild« statt. Die im Rahmen dieser Veranstaltungen sich zwischen den Studierenden der verschiede-

nen Bereiche ergebenden Kontakte und Freundschaften sollen – so die Absicht – zu *künstlerischen Vergemeinschaftungen* führen: »Idealerweise realisiert ein während des Grundstudiums entstandenes Arbeitsteam am Ende des vierten Semesters eine Vordiplominszenierung.« Mit anderen Worten heben die Studiengänge dieser Gruppe typischerweise darauf ab, über die Ausbildung von Regisseurinnen und Regisseure »für das Berufstheater« (Max Reinhardt Seminar) all das zusammenzuhalten, was Theater traditionellerweise ausmacht: Dramatik, Schauspiel, Bühnenbild (etc.). Begründet wird dieses ›konservative‹ Profil gelegentlich unter explizitem Rekurs auf die Namen der Stifterfiguren: So unterstreicht etwa das Max Reinhardt Seminar, alles in allem werde hier »eine umfassende Ausbildung« angestrebt, bei welcher »handwerkliches Können und künstlerische Gestaltung einander bedingen« – wie dies »bereits vom Gründer Max Reinhardt gefordert« worden sei.[48] Die Falckenberg-Schule wiederum zieht bei der Beschreibung ihrer ›ästhetischen Maxime‹ in dem Band von Gronemeyer/Stegemann (2009) ganz umgehend die Tradition ihrer Ausbildungsstätte heran: Diese sei »1946 gegründet und 1948 nach dem verstorbenen Intendanten Otto Falckenberg benannt« worden, heißt es einleitend. Gerade durch ihre Anbindung an die Münchner Kammerspiele biete die Falckenberg-Schule mit ihren Fachrichtungen Schauspiel und Regie den Studierenden »systematische Bedingungen, sich auf die Anforderungen des Berufes vorzubereiten« – was nicht zuletzt dem »Konzept des Regisseurs und Intendanten« entspreche, »dessen Namen die Schule trägt«. Besonders sticht schließlich unter den Profilbeschreibungen der Studiengänge des ersten ›Typus‹ jene der ›August Everding‹ in München hervor. Der für die höchst exklusiven Ausbildungsstätten dieser Gruppe insgesamt kennzeichnende (latent) elitäre Anstrich ist in ihrem Fall ein ostentativ und reichlich knallig hervorgehobener: »Es kann nicht darum gehen« – so also meint man seitens der Bayerischen Theaterakademie –, »Studierenden, die sich nicht zwischen Medizin, Philosophie, BWL oder Physik entscheiden können, bei Regie eine Spielwiese zu bieten, damit sie dort ihr – eventuell partiell vorhandenes – künstlerisches Mütchen kühlen können« – und ebenso wenig dürfe »eine Ausbildungsbeschreibung suggerieren, dass Begabung erlernbar ist«. Ergo bleibe der ›August Everding‹ nur dies: »So lange überzeugt sein von der Begabung der Studierenden, die man aufgenommen hat, bis sie das Gegenteil beweisen – oder eben nicht«.

Bilden die traditionellen Regieschulen ihre Studierenden typischerweise für ein am Drama und am Ensemble-Gedanken orientiertes ›Berufstheater‹ aus, in dessen Kontext dem umfassend ausgebildeten Regisseur eine spezifische (integrierende) Rolle und Aufgabe zufällt, so geben die am anderen Ende des im Wesentlichen

48 Dies unter dem Hinweis, in jüngerer Zeit werde im Rahmen des Regiestudiengangs am Max Reinhardt Seminar verstärkt auch »die Zusammenarbeit der Regieklasse mit zeitgenössischen Dramatikern sowie das eigene szenische Schreiben« fokussiert.

bipolar strukturierten Felds der Regieausbildung situierten Institutionen mitunter – wie im Fall von ›Gießen‹ – explizit zu verstehen, eigentlich gar »keinen ausgesprochenen Regie-Studiengang« anzubieten. Auch mit Blick auf ›Hildesheim‹ handelt es sich *nicht* um eine spezifische Ausbildung von Berufsregisseuren: Vielmehr soll die Studentin, der Student hier zu einer »reflektierten«, in einem allgemeinen Sinne »für künstlerische und Kunst vermittelnde Berufe« befähigten »Theaterpersönlichkeit« ausgebildet werden. Die an den beiden zur ›Häresie‹ neigenden Ausbildungsstätten angebotenen Studiengänge sollen also gerade *nicht* für eine bestimmte Funktion oder einen bestimmten Beruf qualifizieren. ›Gießen‹ etwa lässt in diesem Sinne verlauten, bei erfolgreich absolviertem Bachelor-Studiengang seien die »angestrebten Berufsfelder« in den »Grundlagenbereiche[n] des gesamten Kulturbetriebs (z.B. Regie-Assistenz, Volontariat, Dramaturgie-Assistenz)« zu sehen und beim Master-Abschluss im »gesamten kulturellen Bereich, also Theater (Regie, Choreographie, Dramaturgie, Intendanz), Festival (Dramaturgie, Organisation und Management, künstlerischer Leitung), Film (Kamera, Regie, Produktion), Fernsehen, Rundfunk, Printmedien (Redaktion, Kulturjournalismus) sowie selbständige künstlerische Praxis«. In ihrer Besonderung folgen die beiden unkonventionellen ›Schulen‹ des Weiteren einem ausgreifenden, entgrenzenden Modus insofern, als sie ihre *Internationalität* unterstreichen. Im Rahmen der Skizze des Curriculums in Angewandter Theaterwissenschaft hebt das Gießener Institut etwa die sich den Studierenden bietende Möglichkeit zur Teilnahme an Projekten der »international besetzten künstlerischen Gastprofessuren« hervor. Auch wird – als ein zusätzliches Alleinstellungsmerkmal – ein ausgeprägter Spürsinn fürs künstlerisch Brandneue, ja ein gewisses Trend- oder Avantgardebewusstsein angeführt. Die ›Hildesheimer‹ rücken in ihrem Studiengang den »Vorgang des Inszenierens« beziehungsweise das »Artefakt der Inszenierung« in den Vordergrund – und damit einen »Gegenstandsbereich«, der ganz maßgeblich die »Erscheinungsweise zeitgenössischer Kunst und Kultur« präge. Entsprechend sei das Curriculum stets »an den neuesten Entwicklungen und Tendenzen kultureller und künstlerischer Inszenierungen« orientiert. Ein letztes – doppeltes – Distinktionsmerkmal dieser beiden Studiengänge hängt eng mit ihrer institutionellen Einbettung zusammen: Das Gießener Institut, angesiedelt im Fachbereich *Sprache, Literatur, Kultur* der Universität Gießen und Mitglied des dortigen *Zentrums für Medien und Interaktivität*, will seinen Studierenden eine »intensive Möglichkeit« bieten, »das Studium der Theaterwissenschaft mit einem Studium der künstlerischen Praxis theatraler Künste zu verbinden«. Noch expliziter stellen die ›Hildesheimer‹ – ihrerseits dem Fachbereich *Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation* an der Universität Hildesheim angehörend – den doppelten Distinktionsanspruch gegenüber einer reinen Kunstwissenschaft und einer reinen künstlerischen Praxisausbildung heraus. Zum einen will man sich gegenüber den »traditionellen universitären Theaterstudiengängen« abgrenzen: Im Unterschied zu den universitären *Theaterwissenschaften* etwa sei ›Hildesheim‹ »mehr auf die

Praxis bezogen«. Zum anderen wiederum will man sich – mit Blick auf das Feld der Kunsthochschulen und Akademien – von den »traditionellen Regiestudiengängen« abheben: ›Hildesheim‹ sei »reflexiver« als diese und gehe stärker »von der theoretischen und historischen Auseinandersetzung mit dem Medium Theater« aus.

Die Regiestudiengänge an den Ausbildungsstätten der *mittleren Lage* schließlich zeichnen sich mit Blick auf ihre Profile insoweit durch eine gewisse *Ambivalenz* aus, als sie einerseits mit jenen der ›orthodoxen‹ Regieschulen weitestgehend deren Orientierung am Ensemble-Gedanken teilen und sich wie diese als zur Ausübung des Theaterregie*berufs* qualifizierend begreifen, andererseits aber – hierin wiederum zum ›häretischen‹ Pol neigend – den dramatischen Text als *den* Ausgangspunkt der regisseurialen Praxis ungleich weniger stark ins Zentrum rücken, eine größere Offenheit gegenüber der Möglichkeit eines sich insgesamt *wandelnden* ›Berufsbilds‹ der Regie an den Tag legen und zu eher *projektförmig* angelegten Lehr-/Lerngefäßen tendieren. So gibt etwa die am stärksten zu den Ausbildungsstätten des traditionell-konservativen Typs hin kippende Folkwang Hochschule zu verstehen, von allen Regieschulen über die »engste Vernetzung von Regie- und Schauspielunterricht« zu verfügen – um gleichzeitig bei der Angabe des ›Studienziels‹ anzumerken, dieses bestehe nicht darin, den »perfekt stadttheaterkompatible[n] ›Regisseur‹« zu produzieren. Auch unterscheidet sich die ›Folkwang‹ in ihrer Selbstdarstellung gegenüber den Studiengängen der ersten Gruppe darin, dass etwa explizit die Auseinandersetzung der Studierenden mit »szenischen Traditionen anderer Länder und Kulturkreise« unterstrichen und auf die zunehmende Bedeutung von »Performance, Körpertheater, Bildende[r] Kunst, Film, Philosophie, Musik, Tanz, mediale[r] Kunst, Kommunikation« für das komplexer werdende Berufsbild der Regie hingewiesen wird. Auch die Theaterakademie Hamburg weist insofern ein quasi-›häretisches‹ Regieverständnis auf, als sie ihren Studiengang explizit nicht als im Sinne der Ausbildung von »Handwerker[n] oder Dienstleister[n] der Theater oder der literarischen Vorlagen« verstanden wissen will: Das »klassische Sprechtheater mit seiner literarischen Bezugnahme«, so wird im Selbstporträt des Studiengangprofils konstatiert, sei »nicht mehr ausschließliches Zentrum der Arbeit am Stadt- und Staatstheater«, denn es seien »andere Zeichensysteme [...] dazu gekommen«. Ihre Mittellage im Feld der Regieausbildung wird besonders deutlich greifbar in der Formulierung, wonach die Hamburgische Theaterakademie zum einen »für ein Theater« ausbilde und ausrüste, »das bekannt ist«, zum anderen aber ebenso »für ein Theater, das noch im Entstehen ist«. In diesem Sinne wird denn auch als Besonderheit des Studiengangs die bewusste »Öffnung der klassischen Schauspielregie zu sich neu definierenden postdramatischen Theaterformen (Tanztheater, Performance, Projektregie u.a.)« genannt. Schließlich ließ sich auch der meines Wissens gegenwärtig jüngste staatliche Regiestudiengang im deutschsprachigen Theaterfeld, jener an der Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg in Ludwigsburg, dieser ambivalenten Position zuordnen. Hier soll der Selbstbeschrei-

bung nach das »Konzept« des Studiengangs auf dem Primat »interdisziplinärer, projektbezogener Ausbildung« fußen: Ludwigsburger Regiestudierende absolvieren ein Curriculum in der Gestalt »thematisch zentriert[er]« Projekte, die jeweils »von einer herausragenden Persönlichkeit innerhalb der gegenwärtigen Topographie der performativen Künste geprägt« würden.

7.3.4 Schulen, die Schule machen

Wie die Theaterkritikerin Esther Slevogt jüngst feststellte,[49] sollten von den Nachwuchsregisseuren und Nachwuchsregisseurinnen, die in den 1990er Jahren am Regieinstitut in Hamburg studierten, gleich mehrere »berühmt« werden. Mit Blick auf den Abschlussjahrgang von Falk Richter (*1969), Sandra Strunz (*1968) und Nicolas Stemann (*1968) setzte sich der Begriff ›Hamburger Schule‹ durch. Ein zweites Nest, dem regelmäßig erfolgreiche Newcomer entschlüpfen, macht die Autorin in der »Gießener Schule« (dem »berühmten Institut für Angewandte Theaterwissenschaft«) aus: Auch diese Ausbildungsstätte vermochte eine Reihe »bedeutende[r] Theatermacher« hervorzubringen, deren Produktionen mittlerweile »fester Bestandteil der Spielpläne etablierter Häuser von Berlin bis Zürich« sind (die Autorin nennt exemplarisch René Pollesch (*1962) sowie die aus mehreren ›Gießenern‹ bestehende Theaterformation Rimini Protokoll). Zwei Aspekte sind angesichts dieses ›Schule‹ machenden Charakters von Regieausbildungsstätten hervorzuheben.

Zum einen ist davon auszugehen, dass die – mehr oder weniger diffus strukturierten – *persönlichen Beziehungen*, die im Theaterfeld zwischen bestimmten Intendanten, bestimmten Regiedozenten und deren Regiestudierenden bestehen (beziehungsweise sich aus entsprechenden Kontakten ›ergeben‹), mit Blick auf die Erlangung künstlerischer Geltung eine nicht zu unterschätzende strukturierende Kraft besitzen. In ihrer Studie zu Ausbildungsbedingungen und Beschäftigungsverhältnissen im Feld der Künste kommen auch Pidoux et al. (2004) zu dem Befund, dass die Professoren an Kunsthochschulen und Kunstakademien ihren Studierenden nicht zuletzt zu *sozialem Kapital* verhelfen: »Le professeur est souvant décrit comme un ›Türöffner‹ tant en matière artistique que sociale« (ebd.: 22), fassen die Autoren zusammen.

Zum anderen scheinen die von den Regieschulen ausgehenden *institutionellen Relationen* von nicht geringerer Bedeutung zu sein: Den Regiestudiengängen an allen drei oben skizzierten ›Typen‹ von Ausbildungsstätten ist gemeinsam, dass an ihrem Ende eine Abschluss- oder Diplominszenierung steht. Werden diese Inszenierungen nun an Stadt- und Staatstheatern (oder anderen Partnerbühnen und Spielstätten) erarbeitet und aufgeführt, die mit der betreffenden Regieschule in *Kooperation* stehen, so erhalten die Regiestudierenden spätestens hier die Gelegenheit, ihre

49 Siehe Link 20.

opera operata einer breiteren Theateröffentlichkeit – und nicht zuletzt auch Intendanten, Dramaturgen (etc.), die auf der Suche nach interessanten Regieneulingen sind – zu präsentieren.[50] Nun macht es freilich mit Blick auf die zu erwartende *Aufmerksamkeit*, die ein Absolvent mit seiner Diplominszenierung erregen und auf seine Person ziehen kann (im Sinne einer die bevorstehende künstlerische Landnahme im Feld begünstigenden Kapitalsorte), einen Unterschied, an *welchem Haus* die betreffende Arbeit auf die Bühne kommt: Die einzelnen Ausbildungsinstitutionen verfügen über je eigene Kooperationstheater, die in der Rangordnung der Spielstätten im Feld (vgl. Abschnitt 7.2) entweder an vorteilhafteren, mit viel Reputation verbundenen Positionen situiert sein oder aber einen vergleichsweise nachteiligen, *relativ* niedrigen Status haben können. Die ›Ernst Busch‹ etwa kooperiert mit den beiden ›Schwergewichten‹ Deutsches Theater und Schaubühne in Berlin, dem in jüngerer Vergangenheit hoch gehandelten Maxim Gorki Theater in Berlin sowie dem Badischen Staatstheater Karlsruhe (und anderen). Die HfMDK Frankfurt am Main ihrerseits arbeitet mit den Partnerbühnen der Hessischen Theaterakademie zusammen, will heißen mit allen hessischen Stadt- und Staatstheatern sowie dem Stadttheater Mainz und dem Theater Heidelberg. Die ›August Everding‹ kooperiert mit der Bayerischen Staatsoper und dem Bayerischen Staatsschauspiel München (und anderen). Auch die Ausbildungsstätten des mittleren und des ›häretischen‹ Typs haben ihre Partnerinstitutionen: In punkto Renommee schwingen hier die Kooperationsbühnen der Theaterakademie Hamburg oben aus. Zu diesen zählen keine ›geringeren‹ als das Deutsche Schauspielhaus, das Thalia Theater und die Staatsoper in Hamburg, gleichzeitig aber *auch* das in der Freien Szene gleichsam als ›heilige Stätte‹ geltende Kampnagel in Hamburg. Die ZHdK wiederum arbeitet mit dem Theater Basel und dem Verbundtheater Biel-Solothurn zusammen. Auffallend viele Festivals finden sich unter den Kooperationsstätten der ›Folkwang‹, so etwa die Ruhrfestspiele Recklinghausen, die Festspiele Bad Hersfeld und die Festspiele Bad Gandersheim. ›Gießen‹ gibt als Partnerbühnen mehrere regionale Stadt- und Staatstheater sowie zahlreiche internationale Kooperationen an. ›Hildesheim‹ schließlich nennt das Staatstheater Hannover, das Deutsche Theater Berlin und das Mitte der 1990er Jahre lancierte Theater- und Performance-Festival ›transeuropa‹.

Das eingangs erwähnte Erfolgsphänomen der ›Hamburger Schule‹ von Mitte der 1990er Jahre – im Zuge dessen mehrere Absolventinnen und Absolventen ein und desselben Abschlussjahrgangs es zu beträchtlichem Ansehen im Theaterfeld bringen sollten – mag nun exemplarisch deutlich machen, dass die Produktion der Geltung von Regieneulingen (Positionsanwärtern) sich aus dem Zusammenwirken dieser beiden Strukturierungsmomente – persönliche Relationen *und* institutionelle Kooperationsbeziehungen – speist. Streicht die bereits zitierte Esther Slevogt her-

50 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu den Regie-Nachwuchs-Wettbewerben unter den Abschnitten 9.1 sowie 10.2.

aus, für die genannten Regisseurinnen und Regisseure der ›Hamburger Schule‹ sei kennzeichnend, dass sie nicht »den Marsch durch die Theaterinstitutionen« gegangen seien, indem sie sich etwa als Regieassistentinnen und Regieassistenten »bei ihrem Studienvater Jürgen Flimm« – ihrem Dozenten am Hamburger Regieinstitut, der dazumal die Intendanz am Thalia Theater Hamburg innehatte – zu bewähren gesucht, sondern sich »mit ersten Regiearbeiten lieber auf Kampnagel« ausprobiert hätten, so manifestiert sich im Kern dieser Feststellung jenes Bild eines ›regisseurialen Vatermords‹, wie er als zentrales Strukturierungsmoment von Regiekarrieren nachgezeichnet werden konnte (vgl. Abschnitt 3.2): Man wendet sich vom Mentor und Ziehvater ab, um – in ästhetischer Opposition zu diesem – sein eigenes Ding durchzuziehen. Als ›Flimm-Schüler‹ charismatisiert, beziehen die Regieneulinge der ›Hamburger Schule‹ Position an dem den öffentlichen Staats- und Stadttheatern traditionell entgegengesetzten Pol des Felds, konkret an der *Kampnagelfabrik* als einer von der Aura der (Innovation verbürgenden) Freien Szene umgebenen Institution, deren Stern weit über Hamburg hinaus strahlt. Bedenkt man bei alledem, dass – wie oben erwähnt – zwischen Kampnagel und dem Hamburger Regiestudiengang eine *Kooperation* besteht, so scheint der ›Vatermord‹, den die Absolventinnen und Absolventen des letzteren an ihrem »Studienvater« Flimm verüben, indem sie den ›unorthodoxen‹ Weg über die Freie Szene nehmen, zumindest insofern einer quasi ›verordneten Entgrenzung‹ (Glauser 2009) gleichzukommen, als es sich bei eben diesem Weg der Tendenz nach um ein institutionell *arrangiertes* Ausscheren handelt.

Wo wir schon beim ›Vatermord‹ sind, bietet es sich an, hier auf eine weitere Eigenheit der Regiestudiengänge einzugehen. Wie ich im Abschnitt 6.2 nachzeichnen konnte, nimmt – im Unterschied zu den sich parallel dazu tendenziell auf dem Rückzug befindenden Regisseuren – die Anzahl der Regisseur*innen* im Feld des deutschsprachigen Theaters seit den 1990er Jahren stetig zu. Diese Entwicklung dürfte sich nicht zuletzt dem Umstand verdanken, dass viele der just in diesem Zeitraum eingerichteten Regieausbildungsstätten zunehmend mehr ›Töchter‹ als ›Söhne‹ hervorbringen.

7.3.5 Frauenjahrgänge und Untergangsdiagnosen

Im Laufe meiner Untersuchung habe ich verschiedentlich schriftliche und/oder telefonische Anläufe unternommen, um von den Regieausbildungsstätten nähere Informationen zu ihren Studierenden zu erhalten, dies insbesondere mit Blick auf deren Verteilung auf die beiden Genusgruppen *männlich* und *weiblich*. Meist blieben die Anfragen unbeantwortet – als gäbe es da etwas zu verbergen. Erst ein abermaliger Versuch auf den letzten Drücker (und daher vielleicht auch etwas nachdrücklicher) brachte immerhin zwei Antworten. Per E-Mail um Angaben zum

zahlenmäßigen Verhältnis von weiblichen und männlichen Studierenden beziehungsweise Absolvierenden ersucht, erhielt ich zum einen seitens der Berliner ›Ernst Busch‹ die Antwort: »Sehr geehrte Frau Hänzi, bei uns werden gleich viele weibliche und männliche Regiestudierende ausgebildet. Das Verhältnis ist also 50/50«.[51] Zum anderen von Seiten der Theaterakademie Hamburg: »Sehr geehrter Herr Hänzi, Sie werden auf der beigesendeten Liste sehen, dass unser Studiengang ein ›Frauenstarker‹ Studiengang ist«.[52] Und tatsächlich: In Hamburg absolvier(t)en – wie die Liste auswies – in den Jahren 2002 bis 2011 alles in allem 39 Frauen und 17 Männer den Theaterregie-Studiengang, das heißt im Schnitt jährlich vier Studentinnen gegenüber durchschnittlich nur einem oder zwei Studenten. Gelegentlich handelt es sich auch um *reine* ›Frauenjahrgänge‹ – so etwa beim Aufnahmejahrgang 2003 und jüngst auch 2011. Dies sind jedenfalls zwei Regieausbildungsstätten, die insgesamt mehr Positionsanwärter*innen* als Positionsanwärter ins Feld der Theaterregie entlassen. Die im Internet auszumachenden Angaben zu den Absolvierenden an der Frankfurter HfMDK schließlich weisen in die gleiche Richtung: Seit 2005 und inklusive Aufnahmejahrgang 2011 studier(t)en hier insgesamt 11 Frauen und 7 Männer.[53]

Einen meiner Interviewees, Alain Hennicke[54], der selber in den 1990er Jahren Regie studiert hatte, veranlasste die – kurz vor Beginn der Gesprächsaufzeichnung geäußerte – Bemerkung des Interviewers, es interessiere ihn in seiner Studie nicht zuletzt die Frage nach der vergeschlechtlichten Dimension des Regieberufs und damit auch, inwieweit man es gegenwärtig mit einem verstärkten Vordringen von Frauen in die Theaterregie zu tun habe, zu einer quasi-soziologischen Reflexion auf den Umstand, dass seit einigen Jahren – gerade über die Regieausbildungsstätten – tatsächlich vermehrt Positionsanwärter*innen* ins Feld der Regie drängen: »Na mal gucken, wer sich von denen dann durchsetzt«, so gibt Hennicke dem Interviewer gegenüber etwas skeptisch zu verstehen – und weist damit implizit darauf hin, dass das Absolvieren eines Regiestudiengangs allein ja noch kein Garant für die längerfristige Bewährung und künstlerische/positionale Landnahme im Feld des Theaters sei. Insgesamt legt Hennicke ob der zunehmenden Präsenz von Frauen in den Regiestudiengängen ein gewisses Erstaunen an den Tag: An manchen Ausbildungsstätten habe es ja mitunter »komplette Jahrgänge gehabt *nur* mit Studentinnen«, so konstatiert er und fügt hinzu, das sei doch irgendwie »ganz komisch«. Komisch

51 E-Mail-Korrespondenz vom 25.10.2011. Ich danke Frau Szamocki an dieser Stelle für die prompte Rückmeldung.

52 Antwort E-Mail vom 27.10.2011 (mit einer Übersicht »10 Jahre aufgenommene Studenten im Studiengang Regie Schauspiel« an der Theaterakademie Hamburg). Hier gilt mein Dank Frau Bußmann.

53 Siehe die Links 14 und 15.

54 Das Interview mit Alain Hennicke wurde am 21.02.2008 geführt.

deshalb, weil Regie »ja von der Tätigkeit her schon eigentlich auch was ganz Archaisches, Männliches« sei. Bei seinem anschließenden Versuch, dieses archaisch-männliche Wesen der Theaterregie zu erläutern, räumt Alain Hennicke sodann ein, dieses Bild rühre »auf jeden Fall auch vielleicht von den gesellschaftlichen Zuschreibungen her«. Er gibt sich als ein quasi-soziologisch denkender Mensch zu erkennen, der die männlich vergeschlechtlichte Dimension des eigenen Berufs reflexiv eingeholt zu haben scheint: Als Regisseur nämlich sei man – so macht sich Hennicke an die Formulierung seiner Theorie – »irgendwie derjenige, der guckt«, und über das »Begehren des Blickes« löse man »in dem Objekt Schauspieler, der sich zeigt«, etwas aus. Jedenfalls treffe dieses Bild zu, solange man von althergebrachten Geschlechtercodes ausgehe:

»Also wenn man das jetzt mal so klassisch zuordnet, ist natürlich der Regisseur die Männerseite und der Schauspieler die Frauenseite, also, die sich *führen* lässt, die sich *manipulieren* lässt, die sich ja auch *zeigt* und die auch spielen darf. Und der, der Mann, der auf der anderen Seite sitzt und irgendwie, auf irgendwelche Art auch immer da die Führung übernimmt.«

Der traditionellen – erotisch aufgeladenen – ›Rollenverteilung‹ zwischen männlich-regisseurialer Führerschaft und weiblich-schauspielerischer Fügsamkeit also läuft im Denken von Hennicke zuwider, dass Frauen (komischerweise) zusehends das Feld der Theaterregie in Beschlag nehmen. Geht nun diese subjektive ›Theorie‹ der maskulin-geschlechtsspezifischen Berufstypik der Theaterregie, welcher zweifelsohne jenes Motiv einer essentialistischen Geschlechterdifferenz inhärent ist, wie wir es in diversen im frühen 20. Jahrhundert erscheinenden Schriften zu der dort als ›ewige Schauspielerin‹ konstruierten Frau am Theater ausmachen konnten (vgl. Abschnitt 5.1), nicht zuletzt mit einem Moment der ›Verweiblichung‹ des männlichen Schauspielers einher, so vermutet Hennicke darin, dass der Regieberuf für »richtige Männer« gegenwärtig vielleicht gar nicht mehr so interessant sei, weil sich diesen »in der Wirtschaft oder Politik oder sonst wo« die besseren Berufsmöglichkeiten bieten würden,[55] wiederum einen möglichen Grund dafür, dass insgesamt »Theater in der Gesellschaft an Stellenwert verliert« – wobei eben dieser allgemeine Verlust an sozialem Ansehen der Theaterkunst es seinerseits vielleicht erkläre, dass der Theaterregieberuf in jüngerer Vergangenheit eben zunehmend »offen wird für Frauen«. Denkbar sei aber auch, wie Hennicke schließlich knapp hinzufügt, dass schlicht »die Frauen stärker werden« – vermutlich sei es letztlich aus den genannten Erklärungsansätzen einfach »'ne Mischung, nö?«. Bei dem Versuch, sich und dem

55 An dieser Stelle sei daran erinnert, dass das Interview mit Alain Hennicke im Februar 2008 und damit einige Monate *vor* der Eskalation der Finanz- und Wirtschaftskrise geführt wurde, als deren Klimax gemeinhin die Implosion der US-amerikanischen Großbank Lehman Brothers im September 2008 gilt.

Interviewer die vermehrte Präsenz von (angehenden) Regisseurinnen im Theaterfeld zu erhellen, rekurriert Alain Hennicke in oszillierender Weise auf das Theorem einer ›Feminisierung‹ der Theaterregie, ja des Theaters als einer Domäne der Kultur(re)produktion insgesamt, wie es in berufssoziologischer Perspektive zumeist zur Bezeichnung entweder des (quantitativen) Phänomens eines stark zunehmenden Frauenanteils in einem bestimmten Berufsfeld[56] oder aber zur Beschreibung einer (qualitativen) Veränderung der betreffenden »Berufsrolle« im Sinne ihrer Anpassung an die – vermeintlichen – Eigenheiten der »femininen Geschlechtsrolle« (Schwänke 1988: 252) herangezogen wird. Insbesondere mit der zweiten Verwendungsweise – die in Hennickes Argumentation insofern mitschwingt, als er die ›richtigen Männer‹ sich zusehends vom Beruf der Theaterregie abwenden und stattdessen den wirklich interessanten und *eigentlich* relevanten Tätigkeitsfeldern (Wirtschaft, Politik) zuwenden sieht – verknüpft sich in der Regel die Vorstellung einer *De-Professionalisierung* des betreffenden Berufs.[57] Nun ist nicht uninteressant zu sehen, dass eben diese These einer De-Professionalisierung – hinsichtlich des Theaterregieberufs – zuweilen auch in Argumentationszusammenhängen auftaucht, die (auf den ersten Blick) gänzlich jenseits der ›Geschlechterfrage‹ zu stehen scheinen.

7.3.6 Genies im Haifischbecken – Aussterben der Autodidakten?

Verschiedentlich zeitigen die gegenwärtigen Entwicklungen im Subfeld der *Regieausbildung*, dessen *relative* Autonomie sich nicht zuletzt darin manifestiert, dass die Institutionen, aus welchen es sich zusammensetzt, mehr oder minder direkt von Wandlungstendenzen etwa im Feld der Wissenschaft beziehungsweise der Wissenschaftspolitik tangiert werden, eingreifende Positionierungen seitens diverser – mehr oder minder definitionsmächtiger – Akteurinnen und Akteure im Feld des Theaters. Klaus Völker beispielsweise, von 1993 bis 2005 Rektor der Berliner Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹[58] (und also einer Ausbildungsstätte,

---

56 Fröhlich et al. (2005) zufolge wird im Zusammenhang mit einer anteilsmäßig verstärkten Präsenz von Frauen in einem bestimmten Beruf in aller Regel erst dann von einer (quantitativen) ›Feminisierung‹ desselben gesprochen, »wenn zumindest im kurzfristig zu erwartenden Trendverlauf plausibel prognostiziert werden kann, dass Frauen in dem betreffenden Berufsfeld schon bald die Majorität bilden werden« (ebd.: 18).

57 Siehe hierzu – mit Blick auf den Lehrberuf – exemplarisch Thierack (2002: 75).

58 Mitte der 1990er Jahre legt Klaus Völker ein Porträt der (zu dem Zeitpunkt von ihm geleiteten) Berliner Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ vor, das einen *Querschnitt durch Geschichte und Ausbildungspraxis* derselben zeigt (siehe Völker 1994). Wird im Kapitel 10 der vorliegenden Schrift eruiert, inwiefern mittels Porträtbänden zu Theaterregisseuren – die ihrerseits vornehmlich seit den 1990er Jahren sehr zahlreich erscheinen – die ›geltenden Vorbilder‹ und ›richtungsweisenden Persönlichkeiten‹ der

die sich am traditionell-konservativen, exklusiv-elitären Pol des Ausbildungsfelds verorten ließ), zeigt sich ob der jüngeren Trends in der Regieausbildung mehr als skeptisch: »Inzwischen werden also«, so schreibt Völker (2009) in der *Neuen Zürcher Zeitung*, »ausser an staatlichen und privaten Theaterschulen« auch »an theaterwissenschaftlichen Instituten wie Gießen oder Hamburg [...] Schauspieler und Regienachwuchs ausgebildet« (ebd.). Aus seiner Sicht läuft das Ganze auf einen doppelten Verlust hinaus: »Am Ende dieser Entwicklung werden die Stadt- und Staatstheater weniger professionell [...] und die professionellen Ausbildungsinstitute allmählich auch nur noch Projekt-Zentren für ›performatives Theater‹ sein« (ebd.), so seine Prophezeiung. Zeugt Völkers Argumentation von der Sorge nicht nur um die künstlerische *Professionalität* der Schauspiel- und der Regiepraxis, sondern im Grunde genommen von der Befürchtung einer *Profanation* derselben durch die im Ausbildungsfeld zusehends um sich greifende, althergebrachte theatralische Schaffensformen ablösende ›Projektlogik‹, so sind in dem Diskurs um die Regieausbildung zuweilen auch Statements auszumachen, deren Urheber von etwaigen Wandlungstendenzen im ›Berufsprofil‹ des Theaterregisseurs, der Theaterregisseurin gar nichts mitbekommen zu haben – oder schlicht nichts wissen zu wollen – scheinen. Typischerweise schreiben nun gerade solche Positionierungen die *illusio* der genialischen Begabung, des künstlerischen Talents fort. Exemplarisch wird dies etwa anhand der Formulierung einer Reihe von ›Idealvoraussetzungen‹ für den Regieberuf deutlich, wie der Deutsche Bühnenverein[59] sie *online* solchen jungen Menschen vor die Nase setzt, die sich – geleitet wohl von dem Interesse an einem Regiestudium – auf die entsprechende Webseite klicken:

»Er sollte eine gute Allgemeinbildung und umfangreiche Kenntnisse der Primär- und Sekundärliteratur besitzen, musikalisch, stilsicher und sprachlich versiert sein, Selbstbewusstsein, Führungsstärke und Verantwortungsbewusstsein mitbringen, eine reiche Fantasie haben, gepaart mit Form-, Farb- und Raumempfinden. Ganz gleich welchen Weg man wählt (vgl. auch Regieassistent), ist doch in allen Fällen ein hohes Maß an Eigeninitiative vonnöten, wenn es darum geht, das Vertrauen und den Regieauftrag eines Intendanten zu gewinnen.« (Vgl. ebd.)

Theaterregie produziert werden, so ist Völkers Edition zur ›Ernst Busch‹-Schule gleichsam als ein Konstruktionsbeitrag an der Geltung dieser spezifischen Institution zu begreifen: Sosehr der Name eines Regisseurs sich mit einem Wert verbindet, sosehr zählt im Feld des Theaters auch der Name einer ›Schule‹. Siehe in diesem Sinne auch den von Roessler (2004) herausgegebenen Band *Zum 75. Jahrestag der Eröffnung des Max Reinhardt Seminars* in Wien.

59 Siehe Link 16.

Vermittels solcherlei – berufsständisch motiviert wirkender – Positionierungen wird im Prinzip jene Form eines »élitisme artiste« reproduziert, wie Nathalie Heinich (2011: 26) sie in historisch-soziologischer Perspektive nachgezeichnet hat. Die Autorin versteht darunter eine Art von Elitismus, der auf einer in sich widersprüchlichen Verschmelzung demokratischer und aristokratischer Wertsetzungen beruhe: Legitimierten sich die Eliten unter dem *Ancien Régime* in ihrer Einzigartigkeit qua Rekurs auf das Geburtsprivileg, so halte der künstlerische Elitismus unserer Tage vermittels der Vorstellung angeborenen Talents den Glauben an die »grandeur native« (ebd.: 27) aufrecht, nicht ohne indes sich vom Bezug auf ein Kollektiv entkleidet und unter dem Eindruck des »régime de singularité« (ebd.: 20), wie es für die Künste konstitutiv geworden ist (und auch im oben stehenden Zitat prägnant zum Ausdruck kommt), eine individualisierte Form angenommen zu haben: Jenseits der Frage sozial-kategorialer Zugehörigkeit reproduziert sich mit der verallgemeinerten – nunmehr ihrer Bestätigung durch individuelle Leistung anheimgestellten – Hochschätzung von als besonders ›begabt‹ geltenden Künstlern die im Grunde genommen aristokratische Leitvorstellung von (man könnte ergänzen: traditionell *männlicher*) ›Exzellenz‹.

Die kaum auszuhaltende Spannung, von der die in unseren Tagen oft gestellte Frage der ›richtigen‹ oder ›guten‹ Ausbildung von Regisseurinnen und Regisseuren gekennzeichnet ist, lädt sich bei alledem nicht zuletzt immer wieder daran auf, dass sich unter die um eben diese zirkulierenden Erörterungen *gleichzeitig* zu dem Diskurselement der »Geniefiktion« (Clausen 1969: 415) immer wieder auch solche Perspektiven mischen, die – aus einer diametral entgegengesetzten Richtung kommend – vor lauter (technokratischer) Bildungsgläubigkeit den Umstand nicht ins Auge zu fassen scheinen, dass die Rekrutierung ›legitimer‹ Nachwuchsregisseure – allen Bestrebungen der Formalisierung von Studiengängen zum Trotz – im Prinzip einem in der Logik des traditionell schwach kodifizierten *Kunstfelds* selbst verbürgten Modus folgt. Solche Positionierungen gehen typischerweise – wie etwa bei Celina Henning (2002) – von einem Verständnis künstlerischer Felder als »Arbeitsmarkt« (ebd.: 111) aus: Jenen der darstellenden Künstlerinnen und Künstler ins »Visier« nehmend, argumentiert Henning in ihrem beim Würzburger Lexika-Verlag herausgekommenen Buch *Karrieren unter der Lupe: Film – Schauspiel – Tanz*,[60]

60 Die Autorin gibt beim Lexika-Verlag eine ganze Reihe solcher Publikationen heraus, deren Titel im Zeitverlauf eine nicht uninteressante Veränderung aufweisen: Erscheinen im Jahr 2000 zunächst die Bände *Karrieren unter der Lupe: Pädagogen – Psychologen* sowie *Karrieren unter der Lupe: Musik- und Theaterwissenschaftler* (und 2002 dann der entsprechende Band zu Film, Schauspiel und Tanz), welche von der Titelei her einen ›betrachtend-deskriptiven‹ Charakter aufweisen, so verstehen sich die von Celina Henning unlängst (mit)herausgegebenen Schriften explizit als *Studienführer* für die Wirtschaftswissenschaften (2009), die Psychologie (2010) sowie die Journalistik, Kommunikations-

für die Schauspielerin führe der »direkteste Weg auf die Bühne [...] über eine Schauspielschule« – und genauso sei es beim Regisseur: Der sei »im Idealfall auf einer Regieschule« (ebd.: 13) gewesen. Liegt ihrem Argument die Überzeugung zugrunde, am Anfang einer ›Karriere‹ in den darstellenden Künsten habe *idealiter* eine spezifische formale Ausbildung zu stehen, so hat die Autorin für das aus ihrer Sicht eigentümliche Phänomen, dass viele Kulturschaffende in die genannten Domänen erst per »Quereinstieg« (etwa nach einem Studium in einer anderen Disziplin) gelangten, auch rasch eine Erklärung zur Hand: Dies sei so, weil »die Ausbildungsstätten wie etwa Schauspielschulen, Regieschulen und andere Kunstakademien nur begrenzt Plätze anbieten können« (ebd.: 111f.). Dass die strenge Limitierung des Studienplatzangebots an künstlerischen Schulen im Grunde genommen als ein für die Reproduktion der *illusio* des Felds konstitutives Moment der Produktion von »exklusiven Produzenten« (Bourdieu 1999: 363) zu begreifen ist, will (oder kann) die Autorin nicht sehen.

Insgesamt scheint die zunehmende Institutionalisierung und Formalisierung der Regieausbildung es – womit hier indes keine *direkte* Kausalität unterstellt sei – mit sich zu bringen, dass wir es, wo die Schaffensbedingungen der nachwachsenden Regisseurinnen und Regisseure zur Diskussion stehen, zusehends mit Rekursen auf Deutungsmuster zu tun haben, die gerade *nicht* dem künstlerischen Kontext entstammen. Zuweilen handelt es sich dabei um Rückgriffe auf Metaphern, wie sie üblicherweise im Zusammenhang gerade mit solchen beruflichen Domänen herangezogen werden, die dem Feld der Kunst, das ja seine »Glaubwürdigkeit« – zumindest dem Ursprung nach – aus der in ihm herrschenden »materiellen Uninteressiertheit« (Bourdieu 1999: 342) bezieht, radikal entgegengesetzt sind. An dem folgenden Beispiel einer auf die Regieausbildung bezogenen Positionierung, in welcher sich der Deutsche Bühnenverein eines üblicherweise auf das Feld der *Finanzökonomie* angewandten Gleichnisses bedient, wird darüber hinaus deutlich, dass sich diese in eine genuin kunstfremde Sinnwelt ausgreifende Deutung nicht zuletzt mit der (Re-)Produktion der dominant *maskulinen* Codiertheit des Regieberufs verbindet. Wie Claudia Honegger (2010) konstatiert, ist es in der – insbesondere mit Blick auf die Führungskräfte – männlich prädominierten *Bankenwelt* typischerweise das »Bild des Investmentbanking als ›Haifischbecken‹« (ebd.: 162), über welches sich die Vorstellung maskuliner »Kampfeslust, Kraft und Verwegenheit« (ebd.) transportiert: Die Metapher des ›Haifischbeckens‹ lässt den in einem nicht eben zum entspannten Bad einladenden, von konkurrierenden Raubfischen nur so wimmelnden Pool auf Beute lauernden Investmentbanker als spätkapitalistischen, »von Raublust getriebenen Urkerl« (ebd.: 160) erscheinen. Dies wiederum impliziert – so

---

und Medienwissenschaften (2010) – und also ungleich dezidierter als *Handlungsanleitungen*. Siehe auch Essmann (2000), welche der jungen Leserin, dem jungen Leser mit ihrer Publikation den Weg in die künstlerisch-kreativen »Boombranchen« weisen will.

Honegger weiter – einen »martialischen Bewährungsmythos« (ebd.: 166), der im Kern in einem als unausweichlich imaginierten »Kampf aller gegen alle« (ebd.) besteht. Just auf diese Metapher greift nun interessanterweise auch der Deutsche Bühnenverein zurück, wenn er in einer dem Thema »Regie_Lernen« gewidmeten Ausgabe seines Theatermagazins *Die Deutsche Bühne* schreibt:

> »Regieausbildung – das ist ein relativ junger Spross im weitverzweigten deutschen Ausbildungswesen. Da der Beruf nicht nur künstlerische Kreativität, sondern auch eine Menge handwerklicher und logistischer Fähigkeiten erfordert, war es sicher hohe Zeit, dass aus dem Learning by Doing von einst ein professioneller Ausbildungsberuf wurde. Aber wie verhält sich die akademische Theorie zur alltäglichen Praxis? Wie überstehen junge Absolventen den Sprung vom Schutzraum Hochschule ins Haifischbecken Theater?« (Deutscher Bühnenverein 2008: 5)

Abgesehen davon, dass also der Bühnenverein hier das – maskulin chiffrierte – Szenario eines von angriffslustigen Raubtieren umkämpften Bewährungsfelds ›Theater‹ aufspannt, enthält das Statement eine weitere ambivalente Denkfigur, die in jüngerer Vergangenheit (und offenbar nicht nur im deutschsprachigen Raum) Konjunktur zu haben scheint, wenn es um die Frage nach der Ausbildung von Regienachwuchs geht: die Vorstellung nämlich, dass die nunmehr als ›professionell‹ begriffene Berufsausbildung das »Learning by Doing von einst« gewissermaßen *ersetze*.

In Frankreich legt Szabo (2001)[61] ein Regie-Lehrbuch mit dem Titel *Traité de mise en scène* vor. Einleitend wendet sich der Autor an die »jeunes metteurs en scène« (ebd.: 12) des 21. Jahrhunderts mit dem Hinweis, die Theaterregie habe ihre experimentelle, von großen Männern wie Meyerhold, Stanislawski, Brecht oder Copeau geprägte »periode pionnière« (ebd.) ja längst hinter sich. Entsprechend sei es heute möglich und auch angezeigt, einige »raccourcis dans l'apprentissage« (ebd.) dieses künstlerischen Berufs vorzunehmen – was bei Szabo letztlich einer Absage an den werdenden Regisseur als *Autodidakt* gleichkommt: »La mise en scène a [...] atteint un tel degré de conscience d'elle-même que perdre son temps en tant qu'autodidacte n'est plus souhaitable.« (Ebd.: 12f.) Ganz in diesem Sinne sind denn auch einige anfangs unseres Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum erscheinende Publikationen zu sehen – es handelt sich bei diesen um eine Art Anleitungsliteratur –, die Hand bieten wollen zu einer regelgeleiteten, ja irgendwie planmäßig durchzuführenden Regie- und Inszenierungspraxis.[62] So wartet zum Beispiel

---

61 Siehe auch den Band von Pavis (2011), der sich primär an Regiestudierende richtet.

62 Bei den hier thematisierten Publikationen geht es nicht um ›Inszenierungsanleitungen‹ zu einzelnen Dramen, wie sie in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verfasst werden (siehe exemplarisch Birk 1913, Stolze 1924), sondern um Veröffentlichungen mit Hand-,

das Buch *Regie: Thema und Konzept* von Nickel (2005) mit einem Leitfaden für die *Planung und Organisation von Theaterprojekten* auf. Ayckbourn (2006) wiederum formuliert in seinem Manual *Theaterhandwerk* sage und schreibe *101 selbstverständliche Regeln zum [...] Inszenieren* – und unter dem Titel *Ruhe Bitte! Wir proben!* legt schließlich Rossié (2010) jüngst auch ein *Kleines Handbuch für Regieassistenten* vor.

Dies scheinen denn auch im Wesentlichen die beiden diskursiven Fluchtlinien zu sein, zwischen denen die diversen Perspektiven auf die Frage nach der ›guten Lehre‹ beziehungsweise nach möglichen ›Wegen des Lernens‹ von Theaterregie sich bewegen: hier die zuweilen vormodern wirkende Vorstellung künstlerisch begnadeter Regiestudierender, deren Begabungen oder Talenten man als Dozent nurmehr zur Entfaltung zu verhelfen brauche; dort wiederum die postmoderntechnokratisch anmutende Idee, wonach zur Theaterregie letztlich ein jeder fähig sei, wenn er nur ordentlich plant, organisiert und sich beflissen an das (sei es im Handbuch oder im Lehrplan) vorgegebene Strickmuster hält. Stimmen, die sich irgendwo zwischen diesen beiden ›Extremen‹ beziehungsweise jenseits derselben zu Wort meldeten, sind kaum zu vernehmen. Noch am ehesten von einem solchen Tenor getragen ist der von Declercq (2001) herausgegebene Sammelband *La formation du metteur en scène*, der sich – in der Form von mit Dozierenden sowie Regisseurinnen und Regisseuren geführten Expertengesprächen – mehr oder weniger explizit mit einigen zentralen *Spannungen* befasst, von denen eine *formalisierte* Regieausbildung gekennzeichnet ist: so etwa mit dem antinomischen Verhältnis von künstlerischer *Offenheit* und ›fachlicher‹ *Spezialisierung*, eingedenk dessen die Regieausbildung im Prinzip eine Art »spécialisation la plus large du monde« (vgl.

Lehr- oder Fachbuch-Charakter in einem generelleren Sinne. Im angelsächsischen Sprachraum erscheinen solche Schriften übrigens *früher* als im deutschsprachigen Raum (vgl. Dean/Carra 1966, Hodge 1971, Cohen/Harrop 1974, Miles-Brown 1980, Catron 1989) und verstehen sich mitunter explizit als *Karriereratgeber* (vgl. Diamond et al. 1998, Unwin 2004) – eine die Praxis der Theaterregie betreffende Publikationsgattung, die (abgesehen von dem oben erwähnten, indes allgemeiner gehaltenen Buch von Henning (2002), welches mit ›Karrieren‹ in den darstellenden Künsten befasst ist) mit Blick auf das deutschsprachige Feld meines Wissens so nicht existiert. Schließlich kommen ab etwa Mitte der 1990er Jahre auch einige englischsprachige Regie-Handbücher heraus, die sich an Amateur-Theaterschaffende allgemein und insbesondere an Lehrpersonen wenden, welche mit ihren (schwierigen) Schülerinnen und Schülern ein Theaterprojekt durchzuführen beabsichtigen. Rodgers und Rodgers (1995) beispielsweise legen mit ihrem *Play director's survival kit* einen ausführlichen *step-by-step guide* vor, der es Laienregisseurinnen und Laienregisseuren ermöglichen soll, Theaterproduktionen *in any school or community setting* zu realisieren, ohne dabei umzukommen (ähnlich auch – aber ungleich weniger dramatisch – der Band von Kaluta 2003).

ebd.: 9ff.) erforderlich mache, oder mit der die Position der Dozentin, des Dozenten kennzeichnenden Ambivalenz, etwas lehren zu müssen, wofür es im Grunde genommen eben gerade keinen Plan geben kann – heiße Theaterregie zu unterrichten doch letztlich: »Enseigner l'inattendu« (vgl. ebd.: 34ff.).

8 Arbeitsverhältnisse und Schaffensbedingungen

Unter Rekurs auf Fohrbeck et al. (1976) stellt Hans Herdlein – Ehrenmitglied und ehemaliger Präsident der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA) – im Sommer 2011 fest, die arbeitsrechtliche Situation in kulturellen Berufen sei von jeher durch Abgrenzungsschwierigkeiten, durch gewisse Unschärfen gekennzeichnet. Herdlein spricht von einer »ungelösten, althergebrachten Problematik: ›Arbeitnehmer oder Unternehmer?‹«.[1] Es kann und soll hier nicht nachgezeichnet werden, inwieweit genau das historisch so und nicht anders entstandene Bühnenarbeitsrecht, das etwa weder ein Gesetz zum Kündigungsschutz noch eine festgelegte Wochenarbeitszeit kennt und in dem die Gagen nur für bestimmte Künstlergruppen tarifvertraglich verbindlich geregelt sind, sich von den arbeitsrechtlichen Bestimmungen in anderen, zumal ungleich weniger außeralltäglichen Berufsfeldern unterscheidet. Für den Moment möge der Hinweis darauf und ein Exempel dafür ausreichen, *dass* sich im Feld des Theaters historisch eigene arbeitsrechtliche Institutionen herausgebildet haben, welche die Besonderheiten theatralischer Schaffenszusammenhänge und die spezifischen Probleme und Streitigkeiten, die in solchen sich ergeben beziehungsweise entzünden können, juristisch auffangen sollen. Ein Beispiel hierfür ist in der ›Bühnenschiedsgerichtsbarkeit‹ zu sehen: Die sogenannten *Bühnenschiedsgerichte* entscheiden – bezeichnenderweise »unter Ausschluss der Arbeitsgerichte« (Röckrath 1994: 452) – über »Streitigkeiten aus dem Arbeitsverhältnis der Bühnenmitglieder« (ebd.).[2] Die Anerkennung dieser theatralischen ›Sondertribunale‹ begründet sich Röckrath zufolge darin, dass die »Eigenarten« des *künstlerischen* Beschäftigungsbereichs Theater einer »sachkundige[n] Entscheidung« (ebd.) bedürften, die seitens ›normaler‹ Arbeitsgerichte nicht gewährleistet

1 Siehe Link 17.

2 Im Arbeitsfeld des Theaters werden arbeitsrechtliche Streitfragen »in den ersten beiden Instanzen von eigenen Bühnenschiedsgerichten entschieden; erst in der dritten Instanz werden die Arbeitsgerichte tätig« (Heinrichs 2006: 227).

wäre (oder dann in einer dem Gegenstandsbereich nicht wirklich gerecht werdenden Art und Weise behandelt würde). Demgegenüber sollen die für solche Schiedsverfahren bestellten, des Wesens der Theaterkunst kundigen »Beisitzer« – es werden jeweils je zwei Vertreter der Arbeitgeberseite (Bühnenverein) und der Arbeitnehmerseite (Genossenschaft der Bühnen-Angehörigen) und somit also vier Theater-*Insider* delegiert – die »besondere Fachkunde« (ebd.) der Bühnenschiedsgerichte garantieren.

Eine traditionellerweise im Rahmen solcher Schiedsverfahren verhandelte Art von Streitfällen betrifft den sogenannten ›Beschäftigungsanspruch‹, welcher Schauspielerinnen und Schauspielern, die fest an einem Stadt- oder Staatstheater engagiert sind, rechtlich zuerkannt wird:

»Damit Bühnenkünstler auch Gelegenheit haben, ihr Können unter Beweis zu stellen, haben sie Anspruch auf eine angemessene Beschäftigung. Zwar verzichtet man heute auf eine arbeitsrechtliche Festlegung von Kunstfächern bzw. Rollenfächern (z.B. jugendlicher Liebhaber oder Charakterrolle), doch wird der Beschäftigungsanspruch nach wie vor arbeitsrechtlich abgesichert, indem man zu allgemeinen Rollenbeschreibungen greift (z.B. ›kleine‹, ›mittlere‹ oder ›große‹ Rolle). Ohne die Einlösung des Beschäftigungsanspruchs würde dem Schauspieler oder Sänger die Chance genommen, sich künstlerisch zu positionieren und damit seinen Marktwert zu festigen.« (Heinrichs 2006: 227)

Auf einige aus seiner Sicht der Theaterkunst *abträgliche* Implikationen, die der Beschäftigungsanspruch von Schauspielenden nach dem ›Rollenfachprinzip‹ für die Arbeit des *Theaterregisseurs* mit sich bringe, geht schon der Regisseur und Intendant Paul Legband (1876-1942) ein. Er greift die Problematik der althergebrachten Regelung in seinen Erörterungen zur Regisseursaufgabe der *Rollenbesetzung* auf: Die durch »Verträge zwischen den Schauspielern und den Bühnenleitern sanktioniert[en]« Rollenfächer an den deutschen Bühnen – in denen er ein »Erbübel aus einer alten Zeit, übernommen aus der französischen Komödie des 18. Jahrhunderts« (Legband 1947: 53), sieht – stellten Fachbezeichnungen dar, die darauf abzielten »das Typische, Allgemeine, Flächenhafte einer Rolle aus[zu]drücken« (ebd.). Als solche zählt Legband auf: »Helden und Liebhaber, Heldenmütter und bürgerliche Mütter, Anstandsdamen, Bonvivants, komische Alte, Naive, Salondamen usw.« (ebd.). Früher habe es, wie der Autor weiter schreibt, dazu »noch Avanturiers, Bösewichter, Petit-maîtres: Raisonneurs, Stutzer usw.« gegeben – »also noch mehr eingekastelte und eingeschachtelte Fächerchen« (ebd.). Immer wieder und bis in seine Tage hätten sich »die seit 80 Jahren existierenden Schiedsgerichte« (ebd.: 56) mit strittigen Rollenbesetzungen befassen müssen, konstatiert er und weist auf die aus seiner Sicht zweischneidige Position des *Regisseurs* hin: »So gewiss vor offenbarem und absichtlichem Missbrauch der Schauspieler geschützt werden« (ebd.) müsse, so wenig dürfe sich der Regisseur – zumal einer, dem es primär auf das

»Individuelle, Persönliche, das Differenziertere« (ebd.: 53) ankomme – bei seinen jeweiligen Besetzungsentscheidungen »von ›Fachansprüchen‹ und Rollenmonopol berühren lassen« (ebd.).

Das Beispiel mag verdeutlichen, dass im theatralischen Schaffenszusammenhang zweierlei Logiken aufeinanderprallen: hier die festgeschriebene *Satzung*, der vertraglich zugesicherte Anspruch auf Ausübung des Schauspielberufs in einem althergebrachten und spezifisch definierten Rollenfach (Logik der Routine, Moment des ›Theateralltags‹), dort der künstlerisch frei und also nach spontanem, intuitivem *Gutdünken* eine individualisierte Rollenbesetzung vornehmen wollende Regisseur (charismatische Logik, Moment der ›Außeralltäglichkeit‹). Von dieser Grundspannung scheinen über Beschäftigungsfragen und weitere das künstlerische Engagement betreffende Problemlagen geführte arbeitsrechtliche Debatten und Kämpfe immer wieder – bis in unsere Tage – ganz wesentlich geprägt zu sein. Im Folgenden werden die Anstellungs- und Arbeitsbedingungen von Regisseurinnen und Regisseuren in unterschiedlichen Kontexten umrissen.

Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure können zum einen an einem *festen Theater* arbeiten. Dies entweder im Rahmen einer *befristeten Anstellung* als Hausregisseur oder (Ober-)Spielleiter[3] – oder aber im Rahmen von *Gastinszenierungen*. Für eine solche wird der Regisseur im Status eines (quasi-freiberuflich) selbständig Erwerbenden an einem festen Haus verpflichtet.[4] Zum anderen können Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure in der *Freien Szene*, also in ungleich weniger stark institutionalisierten Arbeitszusammenhängen wie etwa an Off-Theatern und anderen Bühnen oder Spielorten ohne festes Ensemble tätig sein. Hier stehen sie entweder in der doppelten Funktion des Produzenten, der Produzentin *und* des

3 In der Schweiz ist hierfür der Begriff des *Schauspielleiters* gängig. Im Vergleich mit dem (Ober-)Spielleiter, der zentral in den Prozess der Spielplangestaltung eingebunden ist (für die letztlich der Intendant, die Intendantin die Verantwortung trägt), ist ein Hausregisseur, eine Hausregisseurin weniger stark in Fragen der künstlerischen Gesamtausrichtung des Hauses involviert.

4 Über die proportionale Aufteilung der an den Spielstätten in der deutschsprachigen Theaterlandschaft beschäftigten Regisseurinnen und Regisseure nach der Unterscheidung Festanstellung versus Gastinszenierung existieren zum gegenwärtigen Zeitpunkt keine ›objektiven Daten‹. Feldkennerinnen und Feldkenner scheinen sich indes – wie mir im Rahmen verschiedener Gespräche immer wieder zu Ohren kam – darüber einig, dass die Anzahl der fest angestellten Regisseure in den letzten zwei Jahrzehnten der Tendenz nach abgenommen hat, während der Anteil qua Gastvertrag verpflichteter Regisseurinnen und Regisseure eher zunimmt. Arbeiteten an einem mittelgroßen bis großen Stadttheater nebst dem (Ober-)Spielleiter früher vielleicht zwei fest angestellte Regisseure plus pro Spielzeit deren drei, die für Gastinszenierungen geholt wurden, so sind es heute – bei nur noch einem Hausregisseur – fünf oder sechs Gastregisseure.

Regisseurs, der Regisseurin (was zumeist dann der Fall ist, wenn das entsprechende Theaterprojekt auf die eigene Initiative zurückgeht und die dafür notwendigen Mittel eigens beschafft worden sind) oder aber sie werden von anderen für die Regieaufgabe engagiert. Im Abschnitt 8.1 geht es nun zunächst um die Eigenheiten von Regie-Engagements im Kontext der staatlich getragenen *festen Häuser* (Stadt- und Staatstheater). Auf einige Spezifitäten der Regiearbeit im Kontext der Freien Szene wird weiter unten eingegangen (Abschnitt 8.2).

8.1 WACKLIGE STABILITÄT AN FESTEN HÄUSERN

Fest angestellte Regisseurinnen und Regisseure werden in Form eines Ein- oder Mehrjahresvertrags verpflichtet. Entsprechende Regelungen sieht – in Deutschland – der sogenannte ›Normalvertrag Bühne‹ vor, der einen allgemeinverbindlichen Teil und vier Sonderregelungen umfasst: Solo, Tanz, Chor und BTT[5] (vgl. Nix et al. 2008).[6] Während für die Gruppen Tanz und Chor genaue Klassifikationen existieren, nach denen sich deren Gagen im Einzelfall richten, wird für die unter ›Solo‹ rangierenden künstlerisch Beschäftigten, worunter – nebst den fest angestellten Schauspielenden, Bühnenbildnerinnen und Bühnenbildnern, Dramaturginnen und Dramaturgen sowie Regie- und Bühnenbild-Assistenzen – auch die fest angestellten Regisseure fallen, nur ein *Mindestgehalt* festgehalten.[7] Diese Mindestgage beträgt gegenwärtig 1.550 Euro (brutto) im Monat.

8.1.1 Zur Lage der Gagen

»Das Gehaltsgefälle an den Bühnen ist steil. Viele Theaterkünstler verdienen eher wenig, richtig gut geht es nur einem kleinen Teil der Branche«, so konstatiert der Theaterkritiker und Wirtschaftsjournalist Peter Laudenbach im Mai 2010.[8] Viele Schauspielerinnen und Schauspieler etwa erhalten auch dann nicht wesentlich mehr als die Mindestgage, wenn sie schon längere Zeit im Geschäft sind: Monatseinkommen von unter 2.000 Euro seien bei den Darstellerinnen und Darstellern eher

5 Die Abkürzung steht für den Tarifvertrag des *technischen Personals* an einem Haus (Bühnentechniker-Tarifvertrag).

6 Der für an Bühnen in Deutschland engagierte Künstlerinnen und Künstler geltende ›Normalvertrag Bühne‹ ist in seiner aktuellen Version seit Januar 2003 in Kraft. Er wurde zwischen dem Deutschen Bühnenverein (dem Verband auf Arbeitgeberseite) und der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (als Arbeitnehmerverband) ausgehandelt. Siehe hierzu Haunschild (2009: 145ff.).

7 Gleiches gilt für die Bühnentechnikerinnen und Bühnentechniker.

8 Siehe Link 18.

die Regel denn die Ausnahme. Im Falle der fest angestellten Regisseurinnen und Regisseure scheinen die Gagen – in der Regel – höher zu liegen, wobei auch hier von markanten Unterschieden auszugehen ist: Laut Herrn Löwer[9] von der Hauptgeschäftsstelle der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger beläuft sich die Monatsgage eines fest angestellten Regisseurs (Hausregisseur, Spielleiter) an einem kleineren Haus oftmals auf unter 3.000 Euro brutto. Die Einkünfte fest angestellter Regisseurinnen und Regisseure können indes im Einzelfall – abgesehen davon, dass gerade an *größeren* Theatern von *manchen* Regisseuren deutlich bessere Gagen ausgehandelt werden können – nicht zuletzt dadurch wesentlich höher ausfallen, dass gelegentliche Gastinszenierungen an anderen Bühnen möglich sind.

Wie erwähnt, kann der Theaterregisseur auch – mehr oder weniger regelmäßig – als *Gast* an einem Haus eine Inszenierung erarbeiten. Die Bedingungen seines Engagements werden dann in einem meist als ›Gastvertrag Regie‹ genannten Werkvertrag festgehalten.[10] Unter Verweis auf einen entsprechenden Entscheid des Bundessozialgerichts vom 24. Juni 1981[11] stellen Anders/Gehle (2001) fest, der mit einer Inszenierung betraute Regisseur gelte – im Rahmen der ihm »eingeräumten künstlerischen Freiheit« – rechtlich als »zu einer Werkleistung verpflichtet«, da er die »Aufführung als Erfolg« schulde (ebd.: 298).[12] Werden Gastregisseurinnen und Gastregisseure also auf der Basis von Werkverträgen – gelegentlich ist die Rede von ›Stückverträgen‹ – verpflichtet, so werden sie dementsprechend als gleichsam selbständig Erwerbende *pro Inszenierung* bezahlt. Die für eine Produktion benötigte

---

9 An dieser Stelle sei Jörg Löwer für das ebenso freundliche wie informative Telefonat sowie die E-Mail-Korrespondenz vom 21.09.2011 herzlich gedankt.

10 In Deutschland stellt der Deutsche Bühnenverein seinen Mitgliedern einen entsprechenden Mustervertrag zur Verfügung. Laut Auskunft von Herrn Badilatti vom Schweizerischen Bühnenverband (Telefonat am 15.06.2010) existiert in der Schweiz keine derartige Vorlage (die Häuser seien frei, mit dem jeweiligen Gastregisseur, der jeweiligen Gastregisseurin einen entsprechenden Vertrag auszuhandeln). So scheint es auch in Österreich zu sein: Günther Rinnerthaler, Personalchef am Landestheater Linz, ließ mich auf telefonische Anfrage am 17.06.2010 wissen, seitens des Theaterhalterverbands Österreichischer Bundesländer und Städte existiere kein Standardvertrag für Gastregisseure. Herrn Badilatti und Herrn Rinnerthaler gilt mein bester Dank für ihre Auskunftsbereitschaft.

11 Siehe: BSG AP Nr. 16 zu § 611 BGB Bühnenengagementsvertrag.

12 In ihrer mit dem *Recht der freien Dienste* befassten Schrift befassen sich Anders/Gehle (2001) gleich im Anschluss an diese Erörterung zum Regisseurs-Engagement mit dem Fall des *Magiers*: Der »für einen einmaligen Auftritt engagierte Zauberkünstler« (ebd.: 298) gehe – anders als der Regisseur – nicht einen Werk-, sondern einen »Dienstvertrag« ein, weil er keine »inhaltlich bestimmte Aufführung als Erfolg« schulde, sondern »seine Zuschauer lediglich unterhalten« soll. Ergo könne er auch »für den Erfolg seiner Bemühungen nicht einstehen« (ebd.: 299).

beziehungsweise eingeräumte Probenzeit liegt in aller Regel bei *sechs bis acht Wochen*. Bei alldem ist zu bedenken, dass vornehmlich in Gastregie arbeitende Regisseurinnen und Regisseure kaum je das ganze Jahr hindurch beschäftigt sind. Wie ein kursorischer Blick auf die für Gastinszenierungen entrichteten Gagen zeigt, gibt es auch hier – abhängig vom Etat eines Hauses sowie von der Reputation des jeweiligen Regisseurs – beträchtliche Unterschiede. Die folgenden Informationen finden sich im Jahrbuch 2007 der Zeitschrift *Theater heute* (vgl. Theater heute 2007: 30).[13] Es handelt sich bei den angegebenen Gagen um Beträge, wie sie an einigen exemplarischen Stadt- und Staatstheatern in Deutschland und Österreich heute üblich sind.[14]

Vorher kurz noch dies: Was die gängigen Gagen für Gastinszenierungen an Bühnen in der Schweiz angeht, konnten leider keine Angaben ermittelt werden. Gemeinhin scheint im deutschsprachigen Theaterfeld die Eidgenossenschaft jedenfalls den Ruf eines Gagen-Paradieses zu genießen – mehr noch als Süddeutschland, welches ebenfalls als monetär profitable Theaterregion gilt. Im Laufe des für die vorliegende Studie geführten Interviews mit Jolanda Meissner,[15] einer jüngeren, vornehmlich in Berlin sowie diversen Städten in den neuen Bundesländern tätigen Regisseurin, sah sich der Interviewer nach einigen in diese Richtung gehenden Äußerungen derselben zu der Frage veranlasst, ob sie denn Süddeutschland als einen »Theatersubkontinent« begreife. »Jaa, Süddeutschland ist halt für uns Theatermacher immer noch das einzige, wo man mal hinfahren kann und ’n bisschen, äh, Geld verdienen kann«, sollte Meissner erwidern. »Da zählt man dann die Schweiz dann auch gleich mit oder wie?«, hakt der Interviewer nach – und hierauf die Regisseurin:

»Ja Schweiz *sowieso*, Schweiz ist noch v-, also Schweiz ist das *Mekka*, das ist das, wirklich, das ist das Paradies der Schauspielkunst und der Regisseure. Wer in der Schweiz gearbeitet hat, der will eigentlich nie wieder, will eigentlich nie wieder zurück, [I.: Ja?] jaja, genau. Du, eigentlich reicht es schon, wenn man mal am Bodensee Sommertheater spielt, da kriegst ja schon ’ne Grundpauschale von 7.800 Euro, das ist so für’n Berliner Off-Theaterschauspieler, äh, das ist’n Jahreseinkommen.«

---

13 Dafür, dass Jörg Löwer vom GDBA mir diese Daten (E-Mail-Korrespondenz vom 21.09.2011) in elektronischer Form übermittelt und mir damit das mühsame Abtippen aus der Originalquelle erspart hat, gebührt ihm abermals mein bester Dank.

14 In der Freien Szene bekommt eine Regisseurin, ein Regisseur für eine Inszenierung – beziehungsweise ein Projekt – ungleich weniger Geld. Insgesamt herrschen dort weitaus prekärere Verhältnisse (vgl. weiter unten).

15 Interview geführt am 05.05.2008.

Zurück jetzt aber über das schwäbische Meer nach Deutschland: Hier werden vergleichsweise geringe Regiegagen an kleineren (regionalen) Bühnen in der Provinz und an mittelgroßen Stadt- und Staatstheatern entrichtet. Am Nordharzer Städtebundtheater[16] beispielsweise beträgt die Gage bei einer Opern- oder einer großen Schauspielinszenierung durchschnittlich 5.000 Euro (als Höchstgage werden hier 6.000 Euro angegeben). Im Falle einer kleineren Produktion erhält die verantwortliche Regisseurin, der verantwortliche Regisseur rund 3.500 Euro.[17] Der oben bereits zitierte Peter Laudenbach führt ein ähnliches Beispiel für die ›bescheidenen‹ Regiegagen an kleineren Bühnen an: »Beispielsweise am Theater Halberstadt bekommt ein Gastregisseur für eine große Opern- oder Schauspielproduktion 5.000 bis maximal 6.000 Euro, für sieben Wochen Probenzeit plus Vorbereitung. Für Reise- und Wohnkosten während der Proben kommen 500 bis 1.000 Euro dazu, ein sehr knapp bemessener Etat« (vgl. oben). Zwei weitere Beispiele solcher Häuser mit noch *relativ* geringen Regiegagen – die Übergänge scheinen insgesamt fließend zu sein – sind im Theater Ulm sowie im Deutschen Nationaltheater Weimar zu sehen (vgl. Theater heute 2007: 30): Am ersteren gilt für die große Bühne die Einheitsgage von 10.000 Euro und für die Nebenspielstätte – das sogenannte ›Podium‹ – eine Gage von 7.000 Euro; in Weimar wiederum sind es zwischen 10.000 und 13.000 Euro für eine Inszenierung im großen und um die 5.000 Euro für eine Inszenierung im kleinen Haus. In einem leicht gehobeneren Segment finden sich sodann Häuser wie das Berliner Maxim Gorki Theater oder das Schauspiel Hannover, die – für Inszenierungen auf ihrer jeweiligen großen Bühne – üblicherweise etwa 15.000 Euro pro Arbeit bezahlen.[18] Die Spannweite der Regiegagen reicht hier von rund 10.000 bis 20.000 Euro, wobei im Falle von Stückinszenierungen durch ›Ausnahmeregisseure‹ gelegentlich Gagen von 25.000 (Maxim Gorki) beziehungsweise 35.000 Euro (Hannover) bezahlt werden. Zu diesen gut zahlenden Spielstätten ist auch das Hamburger Thalia Theater zu zählen: Hier werden für Inszenierungen im großen Haus maximal 30.000 bis 32.000 Euro bezahlt, Regie-Neulinge erhalten um die 6.000 Euro. Gemessen an den *Höchstgagen* schwingen die Münchner Kammerspiele mit maximal 40.000 Euro für eine Inszenierung sowie das Burgtheater Wien mit bis zu 50.000 Euro für eine Inszenierung im Falle von »Star-Regisseuren« (Theater heute

16 Das Dreisparten-Städtebundtheater ging 1992 aus den bis dahin eigenständigen Häusern in Quedlinburg (Schauspiel) und Halberstadt (Musiktheater und Ballett) hervor.

17 Seitens des Nordharzer Städtebundtheaters wird an der Stelle zudem angemerkt: »Es gibt keine fest angestellten Regieassistenten im Schauspiel. Das machen Praktikanten oder junge Menschen, die ihr freiwilliges soziales Jahr machen. Verdienst knapp 500 Euro pro Monat.« (Theater heute 2007: 30)

18 Für eine Inszenierung auf der Nebenbühne des Maxim Gorki – dem sogenannten ›Studio‹ – erhält der betreffende (Jung-)Regisseur, die betreffende (Jung-)Regisseurin zwischen 4.000 und 8.000 Euro.

2007: 30) recht deutlich oben aus. An den Münchner Kammerspielen beträgt die Mindestgage für eine Produktion auf der großen Bühne 12.000 Euro, wobei für »jüngere, durchaus prominente, Theatertreffen-geadelte Regisseure« (ebd.) zuweilen zwischen 20.000 und 34.000 Euro bezahlt werden.[19] Am Wiener Burgtheater wiederum liegen die Regiegagen bei jüngeren Regisseuren zwischen 25.000 und 35.000 Euro, im Falle von kleineren Produktionen an der Nebenspielstätte ›Kasino‹ zwischen 16.000 und 22.000 Euro. Peter Laudenbach stellt resümierend fest: Das »obere Ende« der Regiegagen-Skala markierten »die zehn, zwölf finanziell komfortabel ausgestatteten Spitzentheater in den Großstädten Berlin, Hamburg, München, Frankfurt, Dresden und Köln« (vgl. ebd.).

Die Spitzenverdiener im Feld der Theaterregie kann man an zwei Händen – plus höchstens zwei Füßen – abzählen. Zu ihnen zählen zuvorderst und recht ausschließlich solche Top-Intendanten wie Claus Peymann, Frank Castorf oder Dieter Dorn, die gleichzeitig auch selber inszenieren. Bei etwa 250.000 Euro (brutto) werde »die Obergrenze« des Jahreseinkommens dieser »Stars« vermutet: »Auf solche Traumgehälter kommen«, so schreibt Laudenbach, »etwa ein, zwei Dutzend Spitzenverdiener der Branche – weniger als ein Promille der 39.000 an den Bühnen und Orchestern Beschäftigten« (vgl. ebd.). Für die Kunstsoziologin Nathalie Heinich (2011) liegt es angesichts dieses exklusiven Grüppchens nicht zuletzt hinsichtlich ihrer Regiegagen herausragender Theatermänner nahe, von einem »vedettariat« (ebd.: 28), also einem gewissen *Starkult* zu sprechen, wie die Autorin ihn mit Blick auf verschiedene künstlerische Domänen und Subfelder um sich greifen sieht und wie er zu dem alten Bild des ›*starving artist*‹ (Menger 1999) in schroffstem Kontrast steht.

8.1.2 Feilschen – Aussitzen – Platzenlassen

Die für die vorliegende Untersuchung interviewten Regisseurinnen und Regisseure wurden nicht systematisch auf ihre Einkommensverhältnisse beziehungsweise ihre Gagen hin befragt.[20] Nur in Einzelfällen, wenn es sich sozusagen aus der Dynamik

19 Zum Berliner Theatertreffen, einer Konsekrationsinstanz im Feld der Theaterregie, die – wie hier offenkundig wird – qua *Nobilitierung* von (Jung-)Regisseuren recht direkt zu einer ›Marktwertsteigerung‹ derselben beiträgt, siehe Abschnitt 9.2.

20 Dieses Versäumnis dürfte auf der Verquickung von zweierlei Hemmungen beruhen: einem primärsozialisatorisch beim Interviewer tief eingeimpften *allgemeinen* Gebot, dass einen die Lohnverhältnisse anderer Leute prinzipiell nicht zu interessieren hätten, zum einen und der während der Erhebungsphase bei demselben sehr präsenten Vorstellung, wonach die Thematisierung pekuniärer Fragen gerade vis-à-vis von *Kunstschaffenden* als

des Interviews heraus ergab, stellte der Interviewer Nachfragen zur monetären Seite des Berufs. Bedenkt man, dass für Künstlerinnen und Künstler – traditionellerweise – ein gewisses ›Interesse an finanzieller Interesselosigkeit‹ konstitutiv ist, so erstaunt es wenig, dass tatsächlich unter den künstlerischen Akteurinnen und Akteuren im Feld des Theaters – und so auch unter Regisseurinnen und Regisseuren – die Frage nach etwaigen individuellen ›Einkommensunterschieden‹ eher den Status eines vielbedachten Tabus denn eines offen besprochenen Themas zu haben scheint. So sind denn auch keine nennenswerten ›berufsständischen‹ Anstrengungen seitens der im deutschsprachigen Theaterfeld tätigen Regisseurinnen und Regisseure – im Sinne einer distinkten, um Selbstregulierung bemühten künstlerischen ›Profession‹ – auszumachen. Mit Blick auf die Schauspielerinnen und Schauspieler erklärt sich Clausen (1969) die in dieser Berufsgruppe fehlende Initiative beispielsweise zu einer kollektiven Lohnpolitik mit dem in ihrer Subkultur verankerten hohen Wert der ›Kunst‹ (vgl. ebd.: 420). Analoges ist für den Regieberuf anzunehmen. Interessanterweise kommt in einem der für die vorliegende Studie geführten Interviews gerade eine *junge Regisseurin* – unaufgefordert – auf das aus ihrer Sicht problematische Phänomen der *Gagen-Intransparenz* zu sprechen, wie sie im Feld weitestgehend vorherrsche. Es handelt sich um die zum Interviewzeitpunkt gut 30-jährige Pia Lamnek[21], die – Absolventin eines Regiestudiengangs des mittleren und also weder ›orthodoxen‹ noch ›häretischen‹ Typs (vgl. Punkt 7.3.2) – als Gastregisseurin regelmäßig sowohl an großen, bedeutenden Häusern als auch an kleineren (Provinz-)Theatern arbeitet:

> »Ich hab kürzlich mich mit ’nem Regisseur unterhalten, der ist acht Jahre älter als ich und arbeitet so an der Burg auch. Und den hab ich mal gefragt, wie viel er verdient, und er sagte, er verdient zwischen 30.000 und 70.000 Euro pro Inszenierung. Und ich find das schon immer wichtig zu wissen, wie viel man eigentlich, wie viel verdienen eigentlich die andern, weil man verhandelt zum Beispiel ja auch immer selbst. Also ich führe sozusagen mit den kaufmännischen Direktoren der Theater ein Verhandlungsgespräch.«

Um im Rahmen von Gastregie-Vertragsverhandlungen auf Vergleichswerte rekurrieren zu können, holt Pia Lamnek bei bestimmten ›Berufskollegen‹ Informationen über deren Gagen ein.[22] Sie rüstet sich damit für die konkrete Situation, wenn der

---

völlig deplatziert zurückgewiesen werden, ja das Gesprächsbündnis insgesamt akut gefährden könnte, zum anderen.

21 Interview geführt am 18.03.2008.

22 Den Referenzrahmen geben für Pia Lamnek, wie das oben stehende Zitat zeigt, die Top-Verdiener im Feld ab. Merkt sie später im Interview an, sie wisse, dass sie »’ne relativ billige Regisseurin« sei, so setzt sie sich dabei – nicht unbescheiden – in Relation zu eben solchen Regisseuren, die *Spitzengagen* erzielen.

betreffende Theaterdirektor »mit einem Vorschlag« zu der Höhe ihrer Gage kommt: Denn »dann geht das Feilschen los, und das Aussitzen«. Auch sei es wichtig, gelegentlich Verhandlungen »platzen [zu] lassen« und also auf Zeit zu spielen: »Dann sagt man, wir können uns nicht einigen, dann müssen wir uns noch mal treffen«. Das »Projekt« sei damit keineswegs gestorben, »bloß die Verhandlung wird vertagt«.[23] Wie sich auch in weiteren Interviewpassagen zeigt, verfolgt Lamnek – die sich als eine ›freiberuflich‹ Tätige begreift – auch hinsichtlich anderer Erfordernisse der Regiearbeit sehr dezidiert solcherart »Berufsstrategien im pragmatischen Sekundärbereich« (Thurn 1997: 121) im Sinne (zweck-rationaler) handlungsleitender Überzeugungen:[24] eine Tugend, über die zu verfügen angesichts des im Folgenden kurz umrissenen – in den vergangenen zehn, fünfzehn Jahren verstärkt zu beobachtenden – Wandels der typischen Beschäftigungsart von Regisseurinnen und Regisseuren an den festen Stadt- und Staatstheatern mit Gewissheit nicht schadet.

Laut Herrn Löwer[25] von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger kam es in den letzten 15 Jahren in Deutschland zu einem Abbau von rund 7.000 festen Stellen an den Stadt- und Staatstheatern.[26] Gleichzeitig habe sich die Zahl der nicht ständig Beschäftigten erheblich erhöht: Unter dem Eindruck des zunehmenden Sparzwangs kam es insbesondere an kleineren Häusern zu Reduktionen der Ensembles und – kehrseitig dazu – einem vermehrten Engagement von Künstlerinnen und Künstlern qua ›Stückverträge‹ für einzelne Produktionen. Die Rede ist von zusätzlich etwa 10.000 Verpflichtungen auf Gastvertrags-Basis in den vergangenen zehn, fünfzehn Jahren. Nebst anderen Künstlergruppen sind von dem Wandel auch

---

23 Werden Gastregie-Verträge also individuell und frei mit den jeweiligen Direktoren oder Intendanten verhandelt, so sind die zwischen einer Regisseurin, einem Regisseur und einem Theaterleiter, einer Theaterleiterin bestehenden *Beziehungen* insgesamt von zentraler Bedeutung, wenn es um das Zustandekommen von Engagements geht (vgl. weiter unten).

24 In das berufliche Selbstbild und in den Berufshabitus Pia Lamneks fließen, wie die Fallrekonstruktion erwiesen hat, in kombinierter Form die beruflichen Handlungstypiken ihrer beiden Elternteile ein: Der Vater geht einer klassischen Profession nach, die Mutter ist Kulturredakteurin. Es ist dabei insbesondere eine direkte Transmission feldspezifischen Kulturkapitals von der letzteren an Lamnek festzustellen, was sich – nebst einem hohen ›Sachverstand‹ – nicht zuletzt in einem ausgeprägten pragmatisch-souveränen ›Orientierungssinn‹ manifestiert, von dem sich die Regisseurin bei ihren Bewegungen im Bewährungsfeld des Theaters leiten lässt. Siehe hierzu auch die den Fall Lamnek betreffenden Erörterungen in den Kapiteln 11 und 12.

25 E-Mail-Korrespondenz vom 21.09.2011.

26 Der oben zitierte Peter Laudenbach spricht von 6.000 festen Stellen, die sowohl im künstlerischen wie im nichtkünstlerischen Bereich in den letzten zehn Jahren abgebaut wurden.

die Regisseurinnen und Regisseure betroffen.[27] Diese Tendenz wurde mir auch mit Blick auf die staatlich getragenen Theater in Österreich bestätigt. In einem Gespräch mit Günther Rinnerthaler, dem Personalchef des Landestheaters Linz, ließ mich dieser wissen, die Anstellungspraxis an seinem Haus habe sich – was dem allgemeinen Trend entspreche – Ende der 1990er Jahre geändert: Bis 1998 habe es am Linzer Theater noch fix engagierte Regisseure gegeben, seither nicht mehr. Aktuell realisiere der Schauspieldirektor in der Regel drei Inszenierungen pro Spielzeit, für die weiteren Produktionen würden Gastregisseurinnen und Gastregisseure verpflichtet.[28] Diese Beschäftigungsart ist dadurch gekennzeichnet, dass das jeweilige Engagement nicht tariflich gebunden, sondern – wie an dem Beispiel von Pia Lamnek erläutert – frei verhandelbar ist.[29] Wir haben es also seitens der festen Häuser im Feld des Theaters mit einer wachsenden Zahl von Kunstschaffenden und so auch Regisseurinnen und Regisseuren zu tun, die über keine (befristete) feste Anstellung verfügen und sich, da auf die ›Akquise‹ von Stückaufträgen angewiesen, in einer besonders prekären ›Erwerbssituation‹ befinden.

8.1.3 Ambivalenzen der Intendanz

An verschiedenen Stellen wurde in der vorliegenden Untersuchung bereits darauf hingewiesen, dass die Intendantinnen und Intendanten eine für die ›Ordnung des

---

27 Peter Löffler (1966) stellt schon Mitte der 1960er Jahre als ein Grundproblem dieser Art des Engagements heraus, dass der Regisseur sich bei einer Gastregie »auf eine Besetzung verlassen« (ebd.: 328) muss, die er nicht selber veranlasst hat. Das Gastspiel-Prinzip unterminiert aus seiner Sicht die Möglichkeit längerfristiger (Arbeits-)Beziehungen zwischen Schauspielenden und Regisseur, Regisseurin – und damit die Chance auf die Herausbildung eines *Ensembles* als Voraussetzung dafür, dass eine bestimmte Bühne auch einen bestimmten ›Stil‹ von spezifisch sozialräumlichem Gepräge entwickeln kann. Siehe hierzu auch Punkt 4.2.2.

28 Ich danke Herrn Rinnerthaler hiermit bestens für seine Auskunftsbereitschaft (Telefonat vom 17.06.2010).

29 Anhand exemplarischer Fälle umreißt Jörg Löwer von der GDBA einige Konsequenzen dieser zunehmenden Verhandlungsoffenheit von künstlerischen Engagements: »Ein Opernstar, der als Gast an einem großen Stadttheater singt, kann pro Vorstellung mehrere tausend Euro erhalten, der gastierende Ensemble-Musicaldarsteller am gleichen Haus wenige hundert Euro. Ein nicht unübliches Beispiel aus der Praxis: eine Probenpauschale von 1.400 Euro brutto für eine achtwöchige (!) Probenzeit und danach eine Vorstellungsgage von 80 bis 200 Euro brutto. Hinzu kommt, dass immer mehr Tätigkeiten, die früher von professionellen Darstellern erledigt wurden, inzwischen an Statisten übertragen werden. Also begeisterte Laien oder leidensfähige Profis.« (E-Mail-Korrespondenz vom 21.09.2011)

Theaters‹ zentrale Position einnehmen beziehungsweise innehaben (siehe etwa Punkt 7.2.4 zur Logik der fortwährenden Neuordnung der künstlerischen Brennpunkte im Feld des Theaters). Im Zusammenhang mit den hier interessierenden Anstellungsbedingungen von Regisseurinnen und Regisseuren an den festen (staatlichen) Spielstätten erscheint es nicht ganz unbedeutend, dass sich im Zuge der oben beschriebenen Entwicklungstendenzen (die ihrerseits vor dem Hintergrund des Prozesses der Ausdifferenzierung und Autonomisierung der Regiekunst zu sehen sind) auch die sich den Intendantinnen und Intendanten stellenden Anforderungen sowie – glaubt man dem freien Theater- und Literaturkritiker Jürgen Berger[30] – das typische ›Führungskonzept‹ derselben recht stark gewandelt haben. Mit Blick auf die Art und Weise, wie Intendanten üblicherweise ihres ›Amtes‹ walten, will Berger im Dezember 2010 feststellen:

»Noch in den 1990er Jahren konnte man beim Betreten so mancher Spielstätte zwischen Flensburg und Freiburg den Eindruck gewinnen, hier herrschten mittelalterliche Kurfürsten, die ihre Latifundien verteidigen. Das hat sich grundlegend verändert. Inzwischen werden deutschsprachige Theater in der Regel von Intendantinnen und Intendanten geleitet, die [...] bei betriebsinternen Entscheidungsfindungen einen demokratischen Stil pflegen.« (Vgl. ebd.)

Ob man nun in dieser Entwicklung des ›idealen Intendanten‹ vom Kurfürsten zu einer die Mitarbeiter-Mitbestimmung hochhaltenden Integrationsfigur als Ausdruck der Beseitigung noch des letzten Rests aristokratischer Herrschaftsansprüche aus den Stadt- und Staatstheatern sehen oder aber in ihr ein gewisses *indicium* auf jene innere »Wesensverwandtschaft zwischen Kapitalismus und Demokratie« (Boltanski/Chiapello 2003: 135) erblicken will, welcher nicht zuletzt die in den 1990er Jahren sich beinahe überschlagende Konjunktur des sogenannten *New Public Management* sich verdankt, sei einmal dahingestellt (es handelt sich wohl am wahrscheinlichsten um eine Gleichzeitigkeit der beiden Phänomene). Was sich jedenfalls gleich bleibt: In letzter Instanz obliegt »die künstlerische, wirtschaftliche und administrative Leitung eines Theaters sowie die Vertretung des Theaters nach außen« (Heinrichs 2006: 225) dem Intendanten, der Intendantin. Die traditionell »außerordentlich starke Stellung« (ebd.) des Intendanten ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass er sich »auf das grundgesetzlich gesicherte Prinzip der Kunstfreiheit berufen kann« (ebd.). Zu seinen zentralen, aus diesem Prinzip sich ableitenden Kompetenzen zählen die Spielplangestaltung, die das künstlerische Personal betreffende Einstellungs- und Entlassungspolitik an seinem Haus und schließlich auch »die Verteilung von Regie- und Dirigieraufgaben« (ebd.: 226). Als ein die Position des Intendanten, der Intendantin kennzeichnender Grundkonflikt gilt jener »zwischen künstlerischen und wirtschaftlichen Erwägungen« (ebd.): Die konkrete Art und Weise,

30 Siehe Link 19.

wie er beziehungsweise sie das Theater in künstlerischer Hinsicht führt, impliziert und zeitigt immer auch ökonomische Fragen respektive Folgen (vgl. ebd.).

Seit Mitte, Ende der 1990er Jahre werden diese Fragen auffallend oft unter dem Gesichtspunkt diskutiert, ob und inwieweit der zunehmende Spardruck, dem sich die staatlich getragenen Bühnen ausgesetzt sehen, als eine Chance für die Etablierung experimenteller, stärker projektbasierter Theaterformen oder aber – gerade umgekehrt – als ein Hemmschuh theatralischer Erneuerung zu begreifen sei. Aus der Sicht Hans-Thies Lehmanns etwa steht der ökonomische Erfolgsdruck, unter dem die Stadt- und Staatstheater bei abnehmender Subventionssicherheit stehen, der Förderung neuer Theaterformen tendenziell *entgegen*: »Sie können in Zeiten magerer Subventionen noch weniger mit den Risiken leben, die ein auf Dauer experimentelles (also von genuin künstlerischen Motiven bewegtes) Theater bedeutet.« (Lehmann 1999: 36f.) Esther Slevogt hingegen, eine Redakteurin des Online-Portals *nachtkritik.de*, führt – notabene zehn Jahre später – in einem *Newsletter* des Goethe-Instituts vom April 2010[31] ins Feld, manche Akteurinnen und Akteure würden eben gerade in den »schlanken [...] Produktionsformen der Freien Szene«, die sich durch ihre *Projektlogik* auszeichnen, einen »Weg aus der Finanzmisere der öffentlichen Bühnen mit ihren [...] kostenintensiven Personalapparaten« sehen. Auch hier muss dahingestellt bleiben, welche Diagnose denn nun die treffendere ist. Eigentlich zentral scheint mir denn auch eher, dass – *anyway* – für den Intendanten eines Theaters, der sich vom Anspruch leiten lässt, dass an seinem Hause *Kunst* produziert wird, ein bestimmtes Handlungsproblem sich *immer* stellt: dass er als ein vom jeweiligen Rechtsträger[32] des Theaters Berufener (und damit: als ein quasi im Dienste der Öffentlichkeit Stehender) sich im Rahmen eines zumeist sehr allgemein formulierten Kulturauftrags[33] um die Beförderung eines *künstlerisch Neuen* zu bemühen hat, von dem – charismatheoretisch gesprochen – im Vorfeld nie gesagt werden kann, ob es sich als eine spezifische Form der ›Krisenlösung‹ auch bewähren und so die Gefolgschaft seitens des Publikums dem Hause zu sichern imstande

31 Siehe Link 20.

32 Bei den allermeisten Stadttheatern ist dies die Kommune (vgl. Heinrichs 2006: 212). Siehe hierzu auch Abschnitt 7.1.

33 Wie Boerner (2002) unter Verweis auf eine Studie von Fabel (1998) feststellt, definieren beispielsweise die Rechtsträger der staatlich getragenen Theater Berlins »im Rahmen ihrer Kulturpolitik weder Zweck noch Ziel und Funktion der Theater« (Boerner 2002: 25). Der Kulturauftrag verbleibe also »ohne substanzielle Ausführungen« (ebd.) und beschränke sich auf diffuse Bestimmungen etwa solcherart, es sei an dem Haus ein »Repertoire-Theater in einem breiten Spektrum von der Klassik bis zur Gegenwart« (Fabel 1998: 115) zu betreiben.

sein wird. In dem folgenden Statement des Regisseurs und Intendanten Lars-Ole Walburg[34] kommt dieser Zusammenhang verdichtet zum Ausdruck:

»Wir Intendanten werden von einem Ministerium bestellt. Ich kann mit den Leuten, mit denen ich das Theater leite, nur das machen, was ich mir selbst ansehen würde und was mich interessiert. Wenn das in der Stadt nicht auf Gegenliebe stößt, bin ich der unglücklichste Mensch. Dann werde ich auch nach fünf Jahren meine Koffer packen und lieber woanders hingehen, wobei die Hoffnung auf das Gegenteil natürlich immer da ist als Antrieb des Arbeitens.« (Vgl. Kaiser et al. 2010: 18)

Eine leicht andere Haltung finden wir seitens der Regisseurin und Intendantin Karin Beier.[35] In einem Interview in der *Berliner Zeitung* vom 4. April 2011 antwortet sie auf die Frage, was denn eigentlich der Auftrag des Theaters sei:

»Es ist ein Unterschied, ob ich das als Regisseurin oder Intendantin betrachte. Als Regisseurin bleibe ich beinhart bei mir. Ob das oder das wichtig für die Stadt ist, das interessiert mich als Künstlerin doch nicht! Klar muss ich darüber bei den Stoffen nachdenken, wie ich was erzähle, aber da gilt nur, was mich künstlerisch interessiert. Wenn ich jedoch als Intendantin andere Menschen erreichen möchte, muss ich über andere Kommunikationsformen nachdenken, Party-Einladungen über Twitter, Facebook oder so.« (Zitiert in Pilz 2011a)

Lars-Ole Walburg begegnet dem umrissenen Handlungsproblem in einer durchweg selbst-charismatisierenden Art und Weise: Entweder es findet sich für seinen *modus operandi* eine Gefolgschaft – oder aber sein Charisma erlischt (beziehungsweise erstrahlt gar nicht erst) und er muss es anderswo aufs Neue versuchen. Nicht uninteressant ist dabei, dass Walburg als potentielle Theateröffentlichkeit unterschwellig eine »Liebesgemeinde« im Sinne Martin Bubers (1995 [1923]) – und also das pure Gegenteil eines »automatisierten Staates als Zusammenkoppelung von wesensfremden Bürgern« (Gil 2008: 288) – vorschwebt. Dies ist eine Konzeption von Gefolgschaft, die recht deutlich mit jener der Intendantin Karin Beier kontrastiert: Inwieweit es gelingen kann, »andere Menschen« mittels »Party-Einladungen über Twitter, Facebook oder so« auch tatsächlich zu »erreichen«, wie sie sich ihrerseits (eher technokratisch als charismatisch) die Gefolgschaftsbildung vorstellt, kann und soll hier freilich nicht diskutiert werden. Spannender als diese Frage ist für den interessierenden Zusammenhang – die Frage nach den Bedingungen und Eigenheiten des Regie-Engagements an den öffentlichen Theatern – nämlich der Umstand,

---

34 Walburg (*1965) ist seit 2009 Intendant des Schauspiels Hannover.

35 Beier (*1965) ist seit der Spielzeit 2007/2008 Intendantin des Schauspiels Köln. Per Saison 2013/2014 übernimmt sie – aller Voraussicht nach – die Direktion des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg.

dass die Intendantin es primär den Regisseurinnen und Regisseuren attribuiert, gänzlich nach dem Prinzip des *L'art pour l'art* handeln zu können, während sich die Intendanz aus ihrer Sicht ungleich stärker um die gesellschaftliche ›Akzeptanz‹ des Theaters zu kümmern habe (egal jetzt mit welchen Mitteln).

Konnte ich unter Punkt 7.2.4 die Rede von der ›Ära‹ eines Intendanten als eine in der Regel retrospektive – zuweilen auch prospektiv vorgenommene und in diesem Sinne dann sozusagen hyper-charismatische – Deklaration einer für eine bestimmte Dauer insgesamt gelungenen (beziehungsweise: voraussichtlich wie selbstverständlich erfolgreichen) Re-Charismatisierung einer Spielstätte identifizieren, so ist diese Form der Charismatisierung – folgen wir in diesem Punkt Karin Beier – insofern als eine doppelt vermittelte zu begreifen, als das ›Amts-Charisma‹ des Intendanten nichts wäre ohne das personale und insofern *genuinere* Charisma derer, die sein Haus bespielen. Eine Meldung der Deutschen Presseagentur (dpa) vom 11. April 2008[36] anlässlich des auf die nächstfolgende Saison anstehenden Abgangs des Intendanten des Hamburger Thalia Theaters, Ulrich Khuon, macht jedenfalls deutlich, dass es nicht zuletzt die *Namen bestimmter Regisseure* sind, an denen sich – mit jenem des *Intendanten* in Verbindung gebracht – die nachträgliche Konstruktion der Epoche eines Hauses festmacht: »Nach neun Jahren wechselt er nach der kommenden Spielzeit ans Deutsche Theater Berlin«, so also wird vermeldet und gleich im Anschluss ins Feld geführt, noch einmal aber trete in dieser seiner letzten Spielzeit jenes »Quartett der Regisseure« an, welches »die Ära Khuon prägte«, nämlich Kimmig, Kriegenburg, Petras und Thalheimer (vgl. ebd.).[37]

8.1.4 Auffassungen zweier Kontrastfälle

Verschiedentlich ist die Beziehung von Regisseurinnen und Regisseuren zur Intendanz ein Gegenstand auch in den für die vorliegende Studie geführten Interviews. Eine Passage aus demjenigen mit dem Regisseur Alain Hennicke, der – Mitte der 1960er Jahre geboren – zum Interviewzeitpunkt[38] bereits über viel feldspezifisches symbolisches Kapital (Inszenierungen an den bedeutendsten Häusern, Preise) verfügt, mag den oben umrissenen Zusammenhang noch etwas deutlicher konturieren: »Sie selber sind ja auch abhängig«, so will der Interviewer – nachdem davor die Frage der Autorität des Regisseurs vis-à-vis seiner Schauspielerinnen und Schauspieler thematisiert wurde – dem Interviewee gegenüber feststellen, um zu argu-

36 Siehe Link 21.

37 In dieser Intendanz-Regisseurs-Konstellation erfährt das Thalia Theater Hamburg nicht zuletzt ein hohes Maß an konzentriert feldspezifischer Konsekration: So wird das Haus 2003 sowie 2007 qua ›Kritikerumfrage‹ der Zeitschrift *Theater heute* zum ›Theater des Jahres‹ gekürt (vgl. Punkt 7.2.2).

38 Interview geführt am 21.02.2008.

mentieren, über dem Regisseur schwebe »ja irgendwo auch noch 'n Schauspielleiter oder ein, ein, ein Intendant«. Hennicke gibt hierauf zu verstehen, dies »künstlerisch bis jetzt so nie erlebt« zu haben. Zwar gebe es immer wieder mal gewisse »Sachzwänge« von der Art, dass »man sagt, ich möchte das unbedingt mit *dem* Schauspieler machen, und der Intendant sagt, den können wir uns aber nicht leisten«. Bei solcherlei Fragen, mit Blick auf welche der Intendant tatsächlich eine »Autorität [...] über einen [hat]«, handele es sich also meist schlicht um »Geldgeschichten«. In *künstlerischer* Hinsicht hingegen behauptet der Regisseur seine Autonomie: »Ich hab das so nie erlebt, dass die mir in die Kunst reinpfuschen«,[39] gibt Hennicke vor dem Hintergrund seiner bisherigen Erfahrungen, die er mit verschiedenen Intendanten gemacht hat, zu verstehen. Ja mehr noch: Da seine Endproben, konkret seine jeweilige erste Hauptprobe »immer eine Komplett-Katastrophe« sei, habe er »öfter sogar schon mal versucht, 'ne Inszenierung abzugeben«, und gesagt, »ich kann nicht, *ihr* müsst das zu Ende machen« – ein (wie sich im Anschluss gleich zeigen wird) ihn als Regisseur letztlich noch zusätzlich charismatisierender ›Fluchtversuch‹, der bis dato offenbar stets unterbunden wurde:

»Jetzt bei meinen Arbeiten ist das nie passiert, ich wurde dann doch {amüsiert} immer gezwungen, das selber zu machen. Aber das liegt aber glaube ich auch daran, weil ich werde ja, und das war zum Glück von Anfang an eigentlich so, ich werde ja für 'ne ganz bestimmte künstlerische Handschrift oder künstlerische Haltung engagiert, und ich werde ja schon dafür engagiert, dass *ich* das so mache, wie *ich* das mache, so. Und von daher hab ich *das* zum Glück nie erlebt.«

---

39 Immer wieder tritt in der konkreten Wortwahl bestimmter Interviewees eine – wie es scheint: recht direkt – mit den jeweiligen Berufen der Eltern zusammenhängende »Seinsgebundenheit« (Mannheim 1984 [1925]: 47) des Denkens zutage. Rekurriert Hennicke an dieser Stelle, bei der von der Möglichkeit der Intervention seitens des Intendanten in die Kunst des Regisseurs die Rede ist, auf das alte Bild des unzulässigerweise Kranke behandelnden ›Kurpfuschers‹, so ist jedenfalls der Umstand nicht uninteressant, dass Hennicke väterlicherseits einer Ärztefamilie und mütterlicherseits einer Familie entstammt, in der sich Repräsentierende der klassischen Professionen (darunter auch der Medizin) finden. Die primärsozialisatorisch bedingte Affinität zu bestimmten Denkweisen und Handlungsstilen treibt zuweilen besonders hübsche (Wiesen-)Blüten: So spricht der in den frühen 1940er Jahren geborene und in einem *landwirtschaftlich* geprägten Milieu aufgewachsene Heribert Stark – im Interview gewisse Probleme umreißend, die im Arbeitskontext eines Theaterkollektivs, dem er in den 1970er Jahren zeitweise angehörte, immer wieder mal auftraten – mit Blick auf die Regisseursfunktion davon, dass es »ja immer eine Leitkuh« brauche, »die das Ganze führt«. Das Interview mit Heribert Stark wurde am 21.08.2006 geführt. Siehe zu diesem Fall auch Punkt 11.1.1.

Die individuelle »künstlerische Handschrift«, die Alain Hennicke hier wie selbstverständlich für sich beansprucht, hat sich im Kielwasser des Siegeszugs des ›Regietheaters‹ zu *der* künstlerischen Währung im Feld des Theaters und insbesondere demjenigen der Theaterregie entwickelt (vgl. Punkt 4.3.2). Über diese zu verfügen (respektive über deren Anerkennung im Feld sich mehr oder minder *gewiss* sein zu können) ist nicht nur – wie die in der vorliegenden Studie unternommenen Einzelfallrekonstruktionen *insgesamt* gezeigt haben – als ein die künstlerische Identität des Regisseurs (der sich oft genug mit recht »wankelmütigen Geltungswirklichkeiten« (Thurn 1997: 122) herumzuschlagen hat) stabilisierendes, sondern allem voran sozial äußerst *voraussetzungsvolles* Moment zu begreifen. Im weiteren Verlauf seiner Argumentation stellt der Regisseur das Problem der Intendanten-Pfuscherei als eines dar, von dem typischerweise jene um die Entwicklung einer eben solchen künstlerischen Handschrift bemühten »Anfänger« in der Domäne der Theaterregie betroffen seien, die es mit »irgendwelche[n] Provinzintendanten« zu tun hätten. Hennicke – ein Angehöriger übrigens jener ersten Generation auf Kredit geheiligter ›Nachwuchsregisseure‹ (siehe Abschnitt 9.1), die in den 1990er Jahren vornehmlich aus ›Schule‹ machenden Regieschulen her kommend (siehe Punkt 7.3.4) nicht unbedeutende Stellungen an öffentlichen (Großstadt-)Theatern einnehmen sollten – sieht es also als eine Sonderproblematik ›provinzieller‹ Schaffensbedingungen, wenn jungen Regisseuren von Seiten der Intendanz gleichsam ein Strich durch die (in seinem Denken immer schon existierende) künstlerische Handschrift gemacht wird. Hierzu gibt es auch eine Gegenposition. So spricht eine schon etwas ältere Regisseurin, nämlich die Mitte der 1950er Jahre geborene, in der DDR aufgewachsene Greta Hopf (vgl. auch Punkt 7.2.4), deren Werdegang von ungleich mehr Diskontinuitäten gekennzeichnet ist als jener Hennickes,[40] sich gerade umgekehrt *für* die ›Provinztheater‹ als jene Orte im Gefüge der Spielstätten aus, an welchen sich bei Regie-Novizinnen und Regie-Novizen eine künstlerische Haltung und

40 Auch Greta Hopf verfügt – im Vergleich mit vielen anderen der für diese Studie interviewten, kontrastiv ausgewählten Regisseurinnen und Regisseure – über reichlich feldspezifisches symbolisches Kapital, welches ihr indes zu einem (berufs-)biografisch *späteren* Zeitpunkt zuteil wird, als dies bei Hennicke der Fall ist. Auch hat sie wiederholt Rückschläge erlitten insofern, als ihr Durchbruch als Regisseurin an den ›Leuchttürmen‹ im Theaterfeld (vgl. Punkt 7.2.2) verschiedentlich in Greifnähe lag, sich letztlich aber nicht realisieren sollte. An dieser Stelle sei angemerkt, dass Hopf über einen ausgeprägten ›Berufsstolz‹ verfügt – nicht als spezialisierte Regisseurin indessen, sondern als eine ›ganze‹ Theaterschaffende, die ihren Beruf – wie sie gleich zu Beginn des Interviews zu verstehen gibt – »von der Pike auf« gelernt hat (ihre erste Anstellung an einem festen Haus hatte sie als Requisiteurin an einem kleineren Stadttheater). Regisseurin zu werden sei ihr in diesem Sinne auch »nicht zugefallen« – vielmehr habe sie sich ihren Beruf »hart erarbeiten« müssen.

Handschrift überhaupt erst entwickeln könne. Für sie sei ›Provinz‹ jedenfalls kein negativ konnotierter Begriff, gibt Hopf im Interview zu verstehen. In den kleineren, entlegeneren Häusern sieht sie vielmehr »*ganz* wichtige Orte« insbesondere für Theaterneulinge, die sich dort »freispielen« und sich hierüber als Regisseurinnen und Regisseure »erst mal *finden*« könnten – sei es doch ein wichtiger »Schritt erst mal aus der Anonymität, sich wirklich aufzuspüren und so einen Entfaltungszeitraum für sich erst mal zu haben«. Im Denken von Greta Hopf besteht die berufliche Sozialisation von Regisseurinnen und Regisseuren zunächst darin, eine »wacklige Stabilität« zu finden – wie überhaupt sie es als zentral erachtet, dass die künstlerisch-berufliche Identität eines Novizen, einer Novizin anfänglich instabil ist: »Wacklig, die muss immer wacklig sein.«

Die beiden exemplarisch herangezogenen Positionen von Hennicke und Hopf machen im Kontrast zweierlei Grundauffassungen regisseurialer Schaffensbedingungen deutlich: Während in der Rede Hennickes davon, glücklicherweise von Beginn weg *als* ›Hennicke‹ engagiert worden und entsprechend seitens der jeweiligen Intendanz in völliger künstlerischer Freiheit belassen worden zu sein, sich eine Denkweise manifestiert, die ein *binnen*-theatralisches Konfliktmodell impliziert (der Intendant erscheint als potentielle Störvariable, ja als ein hypothetischer ›Partner-Gegner‹), lässt sich bei Hopf – deren Überzeugung von der aus ihrer Sicht durchaus sinnvollen Notwendigkeit einer *allmählichen*, Zeit beanspruchenden Entwicklung eines anfänglich *idealiter* instabilen künstlerischen Ichs nicht zuletzt jene Vorstellung angeborenen Genies abgeht, wie sie bei Hennicke durchaus vorhanden zu sein scheint – ein eher *extra*-theatralisches Konfliktmodell ausmachen: Schon bei ihren ersten Inszenierungen an kleineren Häusern in der DDR-Provinz wird sie von Funktionären mit der Frage konfrontiert, ob sie denn »unbedingt Ärger mit der Staatssicherheit haben« wolle. Umso überlebenswichtiger war für Hopf – als noch junge Regisseurin – die »Deckung eines Intendanten«, der sie »sehr, sehr geschützt« habe. Charismatheoretisch besehen, unterscheiden sich die beiden divergierenden Auffassungen nach der Art der *Krise* (vgl. hierzu Abschnitt 1.2), auf welche das jeweilige künstlerisch-berufliche Tun sich bezieht beziehungsweise sich zu beziehen hat. Während die vergleichsweise abstrakte ›Not‹ im Falle Hennickes von Beginn seiner steilen Karriere weg zuvorderst darin besteht, im Rahmen der *feldintern*-selbstreferentiellen ernsten Spiele des Wettbewerbs sich als ein unverkennbarer ›Hennicke‹ zu behaupten, stehen Hopfs Positionierungen ungleich stärker in Relation zu der *feldextern* bedingten und dabei deutlich konkreteren Not, angesichts staatlicher Restriktionen überhaupt *die* Art von Theater machen zu können, die ihr – aller wackligen Stabilität zum Trotz – vorschwebt.[41]

41 Die Affinität zu der einen oder anderen Konzeption hängt keineswegs ›nur‹ davon ab, ob ein Regisseur, eine Regisseurin nun in der DDR oder in der Bundesrepublik Deutschland tätig war (beziehungsweise in den neuen oder alten Bundesländern tätig ist). Vielmehr

8.1.5 Dramatischer Wandel der Dramaturgie

Exemplarisch dafür, dass sich parallel zum Aufstieg des Regisseurs zu *der* künstlerisch verantwortlichen Figur des Theaters – und zeitgleich auch zu der Tendenz, dass er sich vor dem Hintergrund dieses Siegeszugs in jüngerer Vergangenheit zusehends zu einer Art ›freiberuflichem Gastunternehmer‹ entwickelt (vgl. Punkt 8.1.6) – die Profile auch *anderer* traditionell an den öffentlich getragenen Stadt- und Staatstheatern ausgeübter ›Berufe‹ wandeln, gehe ich im Folgenden noch rasch auf die Funktion und Position der Dramaturgin, des Dramaturgen ein. Wie sich zeigen wird, stehen Regie und Dramaturgie in einer nicht minder spannungsvollen Beziehung zueinander, als dies etwa mit Blick auf das Verhältnis Regie/Schauspiel nachgezeichnet werden konnte (vgl. hierzu Abschnitt 4.3 zur multiplen Relationalität der Theaterregie).

Aus einer für diesen Zusammenhang nicht uninteressanten Perspektive geht schon Clausen (1969) – im Rahmen seiner berufssoziologischen Betrachtungen zur Typik des Schauspielberufs – auf die Funktion und den Status des Dramaturgen ein. In Bezug auf die »*Arbeitsmaterialien*« (ebd.: 415), so macht sich Clausen daran, eine Eigenheit des Schauspielberufs herauszustellen, hätten die Schauspielenden »selten die Möglichkeit der Einwirkung« (ebd.). Bühnenbild, Ausstattung und zu spielende Stücke würden jeweils von der Intendanz gewählt, wobei letztere – also die Dramen – dann »noch einmal von der Regie nach Bedarf umgeschaffen« (ebd.) würden. Bei alledem diene die am Theater herrschende »Geniefiktion« (ebd.) dazu, die »starke Machtstellung des Regisseurs zu festigen« und legitimiere diesen, nach eigenem Gutdünken »zu streichen und umzustellen« (ebd.). Als eigentliche »Verbindung zu den Theaterautoren« (ebd.) wiederum sei an den Spielstätten »nur der Dramaturg instituiert« (ebd.) – wobei dieser *de facto* vielerorts als berufsunzufriedener »Programmheftgestalter und Mädchen für alles« (ebd.) herhalten müsse. Abgesehen von dem Umstand, dass ganz offenbar Clausen nicht umhin kann, bei der Beschreibung der – insbesondere im Vergleich zu dem ›genialen‹ Regisseur – marginalen Position des Dramaturgen denselben in infantilisierender Weise zu verweiblichen (oder umgekehrt), scheint mir an der Diagnose des Berufssoziologen allem voran der – mehr implizit als explizit – behauptete Wandel des beruflichen Profils der Dramaturgie von einer binnen-künstlerischen zu einer extra-künstlerischen Vermittlungstätigkeit (vom einstigen Verbindungsglied zu den Dichtern hin zu einer Art *Public Relations*-Mitarbeiter) interessant. Wie Ilsedore Reins-

---

erwächst sie im Einzelfall einer je besonderen Konfiguration (primär)sozialisatorischer Bedingungen, bei denen milieuspezifische Prägungen nicht weniger entscheidend sind als geschlechts- oder generationsspezifische (etc.) Momente der biografischen Erfahrungsaufschichtung (siehe hierzu auch Kapitel 11).

berg (2000) zu erhellen weiß, ist der Beruf des Dramaturgen historisch besehen von mehreren »signifikanten Wandlungen« (ebd.: 330) gekennzeichnet:

»Dem Individualisten des 18. Jahrhunderts – Dramatiker/Autor und Dramaturg – folgte im 19. Jahrhundert eine tatsächliche Berufsgruppe, die sich noch zu einem überwiegenden Teil aus Dichtern rekrutierte. Mit der Theaterreformbewegung ab der Wende zum 20. Jahrhundert findet eine bis dahin nicht bekannte Aufwertung des Regisseurs als dem synästhesierenden Kreator der Inszenierung statt. Im Zuge dieser Inthronisierung gewinnt der Dramaturg eine sehr stark professionalisierte Funktion hinsichtlich künstlerischer Entstehungsprozesse wie Produktions- und Entwicklungsdramaturgie.« (Ebd.)

Ein zentrales Berufsmerkmal der Dramaturgie im 19. Jahrhundert, welches bis heute mehr oder minder Bestand habe, sieht die Autorin in der zwischen Theaterautor und Theaterspielstätte vermittelnden Funktion, welche sich »bis zur Mitarbeit auf Proben erstreckte« (ebd.: 331) und etwa auch die »Beratung des Intendanten« sowie »Stückeinführungen für Darsteller und insbesondere die Verantwortung für die Repertoirebildung« (ebd.) umfasste. Diese also in mehrfacher Hinsicht *zentrale* Position der Dramaturgie im 19. Jahrhundert erklärt sich für Reinsberg nicht zuletzt daraus, dass der Dramaturg zu dieser Zeit »in Fragen von Stückkenntnissen und dramenanalytischer Tätigkeit zumeist der gebildetere Mitarbeiter« (ebd.) gewesen sei als der Regisseur. Auch verfügten oftmals die Theaterleiter selbst nicht über die für eine eigentliche »Repertoirepolitik« (ebd.) notwendigen Kenntnisse. Sicherte also über lange Zeit ein spezifischer *Wissensvorsprung* dem Dramaturgen seine mit beträchtlicher künstlerischer Definitionsmacht versehene Position (freilich ganz wesentlich bedingt dadurch, dass die entsprechend dominierende Theaterkonzeption diejenige eines ›Literaturtheaters‹ war), so scheint sich seine Stellung inzwischen recht dramatisch gewandelt und seine Funktion insbesondere auf nicht genuin kunstbezogene Tätigkeiten ausgedehnt zu haben:

»*Heute* prägt den Dramaturgen eine [...] maximierte Mit-Verantwortung innerhalb der Gesamtabläufe des Theaterbetriebes. Seine Aufgaben sind nicht allein werk- oder produktionsorientiert; und er ist der perfektionierte ›Notnagel‹ in betriebs- und produktionstechnisch relevanten Fragen geworden. Das Berufsbild hat eine Expansion dramaturgischer Tätigkeiten erfahren, die den ehemals ästhetischen und alltagspraktischen Bereich auf komplexe ökonomische, betriebsstrukturelle sowie auf Public Relations und Werbung hin orientierte Aspekte erweitern.« (Ebd.: 331f.)

Diese Entwicklung ist Reinsberg zufolge vor dem Hintergrund zu begreifen, dass sich die heutigen Intendantinnen und Intendanten, Regisseurinnen und Regisseure »zumeist in ihren (Aus-)Bildungsvoraussetzungen nicht mehr entscheidend vom Dramaturgen« (ebd.: 332) unterscheiden. So beginne denn auch die Inszenierungs-

arbeit in der Regel »mit detaillierter konzeptioneller Vorarbeit durch den Regisseur selbst« (ebd.), was die Dramaturgie der Tendenz nach entwertet. Und präge also in unseren Tagen, wie die Autorin konstatieren will, allem voran die »Kreativität« des Regisseurs die »Architektur der Theaterkunst«, so bestünden damit doch gleichzeitig »andere, durchaus innovative, Grundlagen für Arbeitspartnerschaften« mit der Dramaturgie. Würden indessen solche Arbeitsbündnisse nicht wirklich – oder nur oberflächlich – eingegangen, so mahnt Ilsedore Reinsberg abschließend, führe dies seitens der auf die undankbare Position des »Lückenfüller[s] auf höchstem Ausbildungsniveau« (ebd.) zurückgeworfenen Dramaturgen recht unweigerlich zu »Frustrationen« (ebd.).

8.1.6 Dem Finanzamt ist die Regie keine Kunst

»Farce in dem an Farcen reichen Umsatzsteuerrecht: Für das Finanzamt gehören Theaterregisseure einer ganz anderen Künstlergattung an als beispielsweise Dirigenten, Schauspieler oder Sänger. Die Regisseure müssen daher im Gegensatz zu ihren Bühnenkollegen den vollen Umsatzsteuersatz von 19 Prozent zahlen.«

Was der Musikkritiker Reinhard Brembeck (2011) in seinem jüngst in der *Süddeutschen Zeitung* erschienenen Artikel über *Das Finanzamt und seine seltsamen Ansichten von Kunst*, dem sein oben stehender *Teaser* entnommen ist, schlechterdings nur noch als »Farce« bezeichnen kann, markiert aus kunstsoziologischer Sicht eine Art progressiv-regressives Moment in der Entwicklungsgeschichte und dem Prozess der Autonomisierung der Regiekunst. In der weiteren Argumentation bringt Brembeck den anachronistisch anmutenden Einbruch sehr treffend auf den Punkt, wenn er schreibt: »Als vor Unzeiten Robert Lembke im westdeutschen Fernsehen sein Beruferaten ›Wer bin ich?‹ veranstaltete, pflegte er Künstler danach zu fragen, ob sie der reproduzierenden oder der kreativen Spezies angehörten. Diese Unterscheidung ist längst obsolet. Kein Mensch würde heute mehr daran zweifeln, dass Anne-Sophie Mutter oder Bruno Ganz genauso vollwertige Künstler sind wie Michel Houellebecq oder Pierre Boulez.« Wie die Literatur und die Schauspielkunst hat sich auch die Regie – wiewohl historisch vergleichsweise spät erst – zur (relativ) autonomen künstlerischen Domäne gemausert. Geht nun der Musikkritiker der *Süddeutschen Zeitung* davon aus, es handele sich bei der Sichtweise, wonach Regie ganz selbstverständlich eine künstlerische Praxisform darstelle, um eine gleichsam gesamtgesellschaftlich geteilte, so kann er angesichts eben dieser einen »prominenten Ausnahme: dem deutschen Finanzministerium«, nurmehr den Kopf schütteln. Hans Herdlein, ehemaliger Präsident der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, erörtert das jüngst vom Deutschen Bundesfinanzhof gefällte Urteil,[42]

42 Urteil des Deutschen Bundesfinanzhofs XI R 44/08 vom 4. Mai 2011.

welches nicht nur deshalb für Verwirrung sorgt, weil es – wie Brembeck schreibt – die Regisseure »viel Geld kosten wird«, sondern auch (oder vielleicht primär) darum, weil es diesen den Künstlerstatus abspricht, unter dem Gesichtspunkt der »rechtlichen Untiefen des Unternehmer-Status«,[43] mit denen es gastierende Regisseurinnen und Regisseure zu tun haben. Herdlein erklärt, dass nach dem Umsatzsteuergesetz die Umsätze von Theatern (sofern sie Einrichtungen des Bundes, der Länder oder Gemeinden sind oder aber gleichartige Einrichtungen, die analog zu diesen einen entsprechenden Kulturauftrag erfüllen) von der Umsatzsteuer befreit sind. Die Steuerbefreiung gilt darüber hinaus auch für Soloauftritte von einzelnen Künstlern. Dabei gelte, »dass die Umsätze aus Auftritten als Solist nur dann der Steuerermäßigung für die Veranstaltung von Theatervorführungen unterliegen, wenn der Leistungsaustausch zwischen dem Solisten und dem Publikum stattfindet«. Im Frühjahr 2011 hat nun, wie erwähnt, der Deutsche Bundesfinanzhof ein in dieser Hinsicht richtungsweisendes Urteil gefällt: Die auf Honorarbasis geleistete Operninszenierung eines selbständigen Regisseurs sei weder steuerbefreit, noch unterliege sie dem ermäßigten Steuersatz. Hans Herdlein gibt die aus seiner Sicht »schlagende Begründung« des Finanzhofs wieder, wonach das »Wirken der Akteure auf der Bühne« (also der Sängerinnen und Sänger) in der »Inszenierung des Klägers« (also des Regisseurs) eben diesem »nicht derart als eigene Leistung zuzurechnen« sei, als dass er »als einem dem Theater einer Gebietskörperschaft gleichartige Einrichtung angesehen werden« könnte – was zum Ergebnis hat, dass der Regisseur neuerdings auf sein Honorar die volle Umsatzsteuer zu bezahlen hat. Nach dem Verständnis des Bundesfinanzhofs, so folgert Herdlein, »handelt es sich bei der Regie nicht um eine [steuerbefreite] Leistung [...], weil der Kläger seine Leistungen nicht unmittelbar dem Publikum darbietet«. Auch die Steuerermäßigung wird nicht gewährt, weil der Bundesfinanzhof in »Inszenierungen steuerrechtlich keine Theatervorführungen« erkennt – für Herdlein schlicht ein »Widersinn«:

»Eine Regie kann nur im Rahmen des Theaters und seiner Einrichtungen in technischer und personeller Ausstattung erbracht werden. Sie ist untrennbarer Bestandteil einer Theateraufführung. Der finanzgerichtlichen Rechtsprechung kommt es dagegen nicht auf den inneren Zusammenhang an. [...] Der Urheber der Regiekonzeption, der nicht *in persona* auf der Bühne auftritt, wird rechtstechnisch zum Subunternehmer innerhalb des Theaterbetriebes erklärt und mit dem vollen Regelsatz besteuert.«

Nicht uninteressant ist der weitere Hintergrund, vor dem es zu dieser finanzgerichtlichen Kassierung des regisseurialen Künstlerstatus kommen konnte. Reinhard Brembeck zufolge (vgl. oben) gilt es, will man diese verstehen, »bis zu den ›Drei Tenören‹ zurück[zu]gehen«, die sich in den 1990er Jahren daran machten, ihre

43 Siehe Link 22.

aufwühlenden Arien durch die »Sportarenen der Welt« zu schmettern: »Ihr deutscher Veranstalter war der Ansicht, dass es sich dabei nicht um ein Spektakel handelte, sondern um Kunst. Also zahlte er keine Mehrwertsteuer.« Das wiederum rief den Staatsanwalt auf die Bühne, infolge dessen Einschreitens der Veranstalter der ›Drei Tenöre‹ wegen Steuerhinterziehung verurteilt wurde. Schließlich musste sich der Europäische Gerichtshof mit dem Fall befassen und Deutschland wurde dazu angehalten, sein »Umsatzsteuergesetz in Sachen Kunst« zu modifizieren. Das deutsche Finanzministerium machte sich kurzerhand daran, »die Bühnenkünstler zu klassifizieren«: Selbständige, auf einer Bühne auftretende Künstlerinnen und Künstler wurden von der Umsatzsteuer befreit. »Dirigenten und Regisseure aber, die nicht auf der Bühne erscheinen, wurden zum Höchstsatz veranlagt«, so Brembeck. Die Dirigenten sollten sich aus dieser Zange bald wieder befreien, indem sie – ganz der Logik der finanzministeriellen Klassifikation entsprechend – darauf pochten, »während den Aufführungen gut sichtbar dabei zu sein«. Den *hinter* der Bühne agierenden Regisseuren war dieser Kniff so nicht möglich. Sie »blieben weiter draußen und müssen seither zahlen« – wobei dies, wie der Musikkritiker der Süddeutschen hinzufügt, zumindest theoretisch gelte, denn in der Praxis scheine es weiterhin »Ausnahmen und Steuerbefreiungen gegeben zu haben«. Jedenfalls einem »prominenten Theaterregisseur«, der seitens des Finanzamts zunächst »den ermäßigten und zuletzt sogar den vollen Steuersatz aufgebrummt« bekommen hatte, habe diese »diskriminierende Regelung« ganz und gar nicht in den Kram gepasst. Seine Klage, mit der er in einer Instanz noch Recht bekommen hatte, sollte sodann in den hier fraglichen Entscheid des Bundesfinanzhofs münden, vor welchem er schließlich scheiterte.

Wie Reinhard Brembeck – abschließend eine Reihe allgemeinerer Konsequenzen anführend, die aus diesem Urteil nicht nur den Regisseurinnen und Regisseuren, sondern voraussichtlich auch den Theatern erwachsen dürften – weiter schreibt, könnte dieser Entscheid, der die Regisseure dazu anhält, fortan auf ihre Honorare die volle Umsatzsteuer zu bezahlen, nicht zuletzt »die angespannte finanzielle Situation der Theater« verschärfen: »Wären Theater normale Wirtschaftsunternehmen, würden sie die Umsatzsteuer einfach auf die Gagen aufschlagen und sich das Geld dann vom Staat wiederholen«, so der Musikkritiker. Weil sie dies aber gerade *nicht* sind (als Institutionen bleiben sie ihrerseits weiterhin von der Umsatzsteuer befreit), werden die Häuser *nolens volens* andere Lösungen suchen, die – der Voraussicht nach – es mit sich bringen dürften, dass (abhängig von der jeweiligen Größe und dem Etat eines Theaters sowie dem Status und somit der Stärke der Verhandlungsposition des jeweiligen Regisseurs) das so schon steile Gefälle der Regiegagen (vgl. Punkt 8.1.1) noch zunimmt: »Die kleinen und mittleren Häuser werden Bruttohonorare zahlen, die die damit sicherlich kaum zufriedenen Regisseure dann voll versteuern müssen, [...] [während] die Starregisseure mittels Nettohonoraren die Erhöhung den Theatern aufdrücken können« – was einerseits nicht nur

»einen Einkommensverlust für viele Regisseure« bedeute, sondern andererseits (eben insbesondere dann, wenn Regisseure mit großen Namen engagiert werden wollen) auch eine Ausweitung der Kosten der (Opern-)Häuser mit sich bringen werde. »Begeistert ist deshalb niemand von diesem Urteil«, meint Brembeck konkludierend. Seitens des Deutschen Bühnenvereins jedenfalls grassiere bereits »die Angst, dass nun alle gleich behandelt werden könnten, dass also alle Selbständigen zu 19 Prozent verpflichtet werden«.

8.2 STRUKTURIERTE ERNEUERUNG: DIE FREIE SZENE

»›Freie‹ Theater*arbeit* ist eine Form *unkonventioneller Beschäftigung*, bei der das berufliche Kontinuitäts- und Sicherheitsrisiko auf die Schultern der Einzelnen abgewälzt wird«, so umreißt Claus Ulrich Schüngel (1996: 87) in aller Knappheit die in der Freien Theaterszene typischerweise vorherrschenden Schaffens- und Erwerbsbedingungen. Formal gelten die sogenannten ›freien‹, also nicht in öffentlicher Trägerschaft stehenden Spielstätten und Produktionsorte, die im Feld des Theaters in unüberschaubarer Anzahl existieren, als Privattheater (vgl. Abschnitt 7.1). Nicht zuletzt angesichts der unter Punkt 7.2.5 erwähnten Tendenzen einer Entgrenzung zwischen festen Häusern und schwächer institutionalisierten Produktionszusammenhängen fällt in unseren Tagen eine Definition der Freien Szene, die etwa *ex negativo* aus jener der staatlichen Bühnen abgeleitet werden könnte, zusehends schwer. Ihr einst zentrales ›Alleinstellungsmerkmal‹ – nämlich all das zu sein, was die etablierten Stadt- und Staatstheater gerade *nicht* sind – hat sich ein Stück weit verwässert. Mit Blick auf den Entstehungskontext der Freien Szene spricht Schüngel von einer *Theaterbewegung*, die gleichzeitig eine »soziale Bewegung« (ebd.: 76) gewesen sei. In der Bundesrepublik Deutschland taten sich künstlerisch engagierte Individuen zusammen, um »mit *ihren* Mitteln die Ziele der außerparlamentarischen Opposition« zu unterstützen (ebd.: 77). Bei aller Spontaneität und Diversität der typischerweise einen niedrigen formalen Organisationsgrad aufweisenden Projekte, Straßentheater, Happenings (etc.) wies die Freie Szene anfänglich doch insgesamt einen homogenen Grundzug auf:

»Zu Beginn der 70er Jahre war bei den ›Freien‹ eine einheitliche Bewegung mit gemeinsamer, politisch motivierter, künstlerischer Zielsetzung auszumachen, die in jener Zeit des beginnenden ›versozialwissenschaftlichten Denkens‹ (Oevermann 198[5]) insbesondere von der adoleszenten Generation geprägt wurde durch die Soziologie (Rollen- und Gruppenbegriff), die Pädagogik (Lernspiel, Animation) und die Psychologie (Psychodrama).« (Ebd.)

Unter Rekurs auf die theateranthropologischen Reflexionen Eugenio Barbas (1985) stellt Schüngel das dominierende Theaterverständnis der ›freien‹ Theaterschaffenden der 1970er Jahre als »*Selbsterfahrung und Erprobung der eignen Ausdrucksmöglichkeiten*« (Schüngel 1996: 80) heraus. Zentraler als das eigentliche ›Ergebnis‹ – die *opera operata* – sei den Protagonisten dieser Zeit der kollektive Schaffensprozess selbst, also sozusagen der *modus operandi* gewesen: »Vor allem sind die Beziehungen wichtig, die zwischen den Theaterleuten herrschen. Die erste soziale Phase des Theaters findet intern statt: Sie ist die Art, in der verschiedene Individuen ihre Arbeitsbedingungen regeln und ihre eigenen Bedürfnisse signalisieren.« (Barba 1985: 221) Schüngel argumentiert weiter, die Theaterproduzenten der Freien Szene dieser Jahre hätten also nicht selten unter »ermüdenden organisatorischen Rahmenbedingungen« (Schüngel 1996: 80) gearbeitet, wodurch die »Grenze einer produktiven Weiterentwicklung« dieses künstlerisch-sozialen Schaffenstyps bald einmal erreicht gewesen sei. Die »theatergruppenspezifische Solidargemeinschaft« habe sich sodann allmählich »zugunsten einer größeren Individualität« aufgelöst (ebd.). Dem Autor schwebt dabei – vernünftigerweise – nicht jene Art von ›Individualisierungsthese‹ vor, wie sie uns in der Soziologie spätestens seit den späten 1980er Jahren – nicht unwesentlich von Beck (1986) inspiriert und in solch fragwürdigen Subtheoremen wie etwa dem der ›Bastelexistenz‹ (vgl. Hitzler 1994; 1999) ihren Klimax findend – um die Ohren gehauen worden ist, sondern eine, die »Individualität nicht bloß als Einzigartigkeit im Sinne der Unterscheidbarkeit von anderen« (Schüngel 1996: 80f.) auffasst, sondern »in Anlehnung an Kohli (1988) [...] ›als Substitution eines Vergesellschaftungsmodus durch einen neuen, der am Individuum ansetzt‹, dies ins Zentrum des sozialen Lebens setzt und ihm eine ›eigenständige Lebensorientierung sozial ermöglicht und sogar abverlangt‹« (ebd.: 81; Schüngel zitiert hier Kohli 1988: 35). Damit gibt Schüngel zu verstehen, dass man, wiewohl die Freie Szene im Laufe der 1980er und dann insbesondere der 1990er Jahre ihren ursprünglichen Grundzug *einer* (sozial recht ›verbindlichen‹) Bewegung verliert, darob nicht das Kind gleich mit dem Bade auszuschütten braucht insofern, als auch weiterhin die Denkstile und künstlerischen Haltungen der zu welchem Grade nun auch immer ›vereinzelt‹ in der Freien Szene sich bewegenden und dort Theater schaffenden Individuen als je spezifisch sozialisatorisch erworben zu begreifen sind und damit in ihrer jeweiligen Besonderung soziologisch verstehbar gemacht werden können.

So besehen, ist davon auszugehen, dass wir es auch bei den ›Freien‹ unter den Regisseurinnen und Regisseuren mit solchen Individuen zu tun haben, welche an die speziellen Erfordernisse theatralischen Schaffens an *diesem spezifischen Ort* im Gefüge des Theaterfelds nicht zuletzt deshalb wie optimal ›angepasst‹ zu sein scheinen, weil sie – freilich zu unterschiedlichen Graden und in von Fall zu Fall variierender Hinsicht – als Individuen je ein gutes Stück weit »dieselbe Geschichte verkörpern« (Bourdieu 1993: 108) wie eben jener. Bevor dieser Zusammenhang

anhand eines exemplarischen Falls näher erörtert wird, sollen im Folgenden (wenn auch nur grob) einige die Produktionsbedingungen in der Freien Szene kennzeichnende Eigenheiten umrissen werden.

8.2.1 Prekariat im Netzwerk

Kulturschaffende, die sich irgendwo an einem oder auch mehreren der unzähligen Produktionsorte im Feld der ›freien‹ Spielstätten zu bewähren trachten (und dabei über weite Strecken weder wiederkehrende Engagements etwa an Stadt- oder Staatstheatern vorweisen noch auf eine sonstige, ein regelmäßiges Einkommen sichernde Beschäftigung sich stützen können), sind recht zuvorderst jener insgesamt wachsenden Gruppe der im Feld der Kultur(re)produktion selbständig Erwerbenden zuzuschlagen, die Hennig/Kuschej (2006) zufolge »zu den ökonomisch schwächsten Gruppen der sogenannten neuen Selbständigen« (ebd.: 6) zählt. Mit Blick auf die jüngere Vergangenheit konstatieren die Autoren eine beachtliche »Zunahme dieses Personenkreises« (ebd.). Die Erwerbsbedingungen, mit denen man es dort zu tun habe, ließen typischerweise »keine kontinuierliche Erwerbsbiografie« zu – und darüber hinaus bewegten sich die »Einnahmen« in diesen Kreisen weit »unter denen regulärer abhängiger Beschäftigungsverhältnisse« (ebd.). Die Freie Szene scheint fürwahr ein besonders hartes Pflaster zu sein. Ein hier oft anzutreffendes Phänomen ist beispielsweise, wie mich Herr Löwer von der GDBA (vgl. oben)[44] wissen ließ, dass Schauspielerinnen und Schauspieler auf der Basis einer ›Einnahmebeteiligung‹ engagiert werden: Sofern denn überhaupt eine Gage entrichtet werden kann, handele es sich dabei nicht selten um Beträge von um die 50 Euro pro Vorstellung (ohne Probenpauschale). »Diese Kollegen«, so resümiert Jörg Löwer – hier von professionell *ausgebildeten* Schauspielern sprechend – »können ihren Künstlerberuf eigentlich nur noch ausüben, wenn sie sich mit Aushilfsjobs (Kellner) über Wasser halten«. Prekär ist die Situation des Weiteren auch hinsichtlich solch vergleichsweise profaner Dinge wie Unfallversicherung und Altersvorsorge (auf die es letzten Endes dann eben doch sehr ankommt): Sind – mit Blick auf Deutschland – sowohl an festen Häusern in Gastregie tätige wie auch ›freie‹ Regisseure – in ihrer Qualität als sogenannte ›weisungsbefugte‹ selbständige Theaterschaffende (Regie, Choreografie) – in aller Regel bei der Künstlersozialkasse (KSK) versichert, die gleichsam wie ein Arbeitgeber anteilsmäßig ihren Beitrag zahlt, ohne aber dass damit *Berufsunfälle* gedeckt wären, so sind solche Regisseure, welche vornehmlich in der Freien Szene unterwegs sind, gerade in diesem Punkt gegenüber ihren Kollegen, die regelmäßige Gastregie-Aufträge an Stadt- und Staatstheatern wahrnehmen können, im Nachteil. Während an staatlich getragenen Häusern inszenierende Gastregisseure zumeist einer kollektiven Unfallversicherung

44 E-Mail-Korrespondenz vom 21.09.2011.

beim Deutschen Bühnenverein angeschlossen sind, können sich die außerhalb des öffentlichen Theaterbetriebs, also gänzlich ›frei‹ arbeitenden Regisseurinnen und Regisseure eine private Unfallversicherung meist nicht leisten. Ähnlich sieht es hinsichtlich der Altersvorsorge aus. Sind Versicherte der KSK zwar nebst der Kranken- auch in der Renten- und Pflegeversicherung mit drin, so kommt es zu einer ausreichenden Altersvorsorge erst, wenn auch hinreichend Beiträge eingezahlt werden. Gerade bei ausschließlich in der Freien Szene tätigen Regisseurinnen und Regisseuren sind diese indessen oft so gering, dass später eine entsprechend niedrige Rente resultiert (der durchschnittliche Jahresverdienst von KSK-Versicherten liegt laut Information von Herrn Löwer bei rund 11.000 Euro).[45]

Diese auf die Frage der beruflich-sozialen Absicherung bezogenen Informationen mögen zusammengenommen deutlich gemacht haben, wie ungleich weniger die Freie Szene im Vergleich mit der Situation an den festen Häusern – um es allgemein zu formulieren – über institutionalisierte Strukturen der ›Problemlösung‹ und ›Krisenprävention‹ verfügt. Dies gilt auch für die in der Freien Szene dominierende Form theatralischer Produktion: das *Projekt*, in welchem Pilz (2004: 25ff.) den eigentlich zentralsten Begriff des ›freien‹ Theaters erkennt. Besteht letzteres, wie Pilz schreibt, aus einem engen *Netzwerk* von Schauspielenden, Regisseuren und Spielorten (siehe hierzu auch Punkt 7.2.5 der vorliegenden Arbeit), welches seinerseits über bestimmte »zentrale Spielstätten und Festivals« verfüge,[46] denen gleichsam naturwüchsig die »Gesamtorganisation« der Freien Szene zufalle, so ist in der *Projektförmigkeit* ›freier‹ Theaterproduktion gewissermaßen das dieser dynamischen, relativ offenen Struktur am besten entsprechende ›Praxismodell‹ zu sehen. Und sind die ›freien‹ Schaffenszusammenhänge in aller Regel ›projektbasiert‹, so verbindet sich damit auch die typische *Finanzierungsform* ihrer Produktionen: Die – voraussichtlich in dieser oder jener Höhe – benötigten Gelder müssen eigens seitens der Institutionen der Kulturförderung erfolgreich beantragt oder auf sonstigen Wegen eingeholt werden. Schüngel (1996) zufolge werden – mit Blick auf Deutschland – die ›freien‹ Spielstätten für die staatliche Kulturpolitik erst ab Ende der 1970er Jahre allmählich zu einem ernstzunehmenden Bereich künstlerischer

45 Fest angestellte Regisseurinnen und Regisseure sind in dieser Hinsicht eher auf der sicheren Seite. Für sie besteht eine Versicherungspflicht in der sogenannten Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen (VddB) – eine Renten-Zusatzversorgung, die unter anderem den Fall von Berufsunfähigkeit sowie die Hinterbliebenenversorgung regelt. Auch für diese Information danke ich Jörg Löwer.

46 Hierin ist die ›Ordnung der Freien Szene‹ in ihrem heutigen Zustand der Struktur des Felds der staatlich getragenen Häuser nicht unähnlich (siehe Punkt 7.2.2 zu den ›Leuchttürmen‹ desselben). Unter den zentralen ›freien‹ Spielorten nennt Pilz die Sophiensæle in Berlin, das Berliner Hebbel am Ufer, das Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt am Main, Kampnagel in Hamburg oder das Theaterhaus Gessnerallee in Zürich.

Produktion (vgl. ebd.: 81ff.). Wurden erst von da an nennenswerte öffentliche Mittel zur Förderung ›freier‹ Theatergruppen in die Hand genommen, so zuvorderst mit dem Ziel der »Erweiterung der künstlerischen Infrastruktur« (ebd.: 82). Implizit soll die Unterstützung den Charakter einer Arbeitsbeschaffungsstrategie gehabt haben: Schüngel spricht von »sozialen und arbeitsmarktpolitischen Maßnahmen« (ebd.). Eine Art kreatives Zentrum hatte die da noch ›bewegte‹ Freie Szene – aufgrund der »relativ fulminanten Subventionsvergabe« des dortigen Kulturamtes (ebd.) – im Westteil Berlins: »Es gab Gruppen in Westdeutschland, die formal ihren ständigen Standort nach Berlin verlegten, um in den Genuss dieses ›warmen Geldregens‹ zu kommen.« (Ebd.)

Ab Mitte der 1980er Jahre verstetigt sich die staatliche Förderung der Freien Szene, die inzwischen als »wichtiger Teil kulturellen Lebens in den Städten anerkannt« (ebd.: 83) wird. Im Vergleich mit dem für die öffentlich getragenen Stadt- und Staatstheater geleisteten Aufwand bleiben die Fördermittel, die den ›freien‹ Gruppen und Bühnen zufließen, indes »recht karg« (ebd.). Zweierlei *Förderungsarten* theatralischer Produktion in der Freien Szene sind zu unterscheiden: Die »Basis- (oder Sockel-) und die Projektförderung« (ebd.: 85). Zuschüsse der ersten Art können Theaterschaffende erhalten, die eine Spielstätte betreiben (Voraussetzung der Förderung ist verschiedentlich die Erfüllung bestimmter Bedingungen etwa betreffend die Anzahl an Produktionen und Aufführungen oder die Auslastung, sprich den Zuschauerzulauf). Die *Basisförderung* soll primär die »Aufrechterhaltung des kontinuierlichen Betriebs« (ebd.) einer ›freien‹ Bühne sichern. *Projektförderungen* demgegenüber sollen die für eine bestimmte ›freie‹ Produktion – der Voraussicht nach – anfallenden Kosten decken (helfen). Sie sind für solche Gruppen vorgesehen, die über keine fixe (eigene) Spielstätte verfügen. Wiewohl die auf entsprechende Förderanträge applizierten Beurteilungsmaßstäbe in den einzelnen Bundesländern und Gemeinden offenbar sehr unterschiedlich sind, scheint das öffentliche Bezuschussungswesen mit Blick auf die Freie Szene zumindest *eine* verbindende Grundlogik zu kennen. Wird es »von Land zu Land, von Kommune zu Kommune verschieden gehandhabt« (ebd.), nach welchen Kriterien Fördermittel vergeben werden, so ist eben hierin das Gemeinsame zu sehen: Die Auswahlverfahren, die Entscheidungsprozesse der jeweiligen Instanzen, die darüber befinden, welche Projekte förderungswürdig sind (und welche nicht), bleiben für Außenstehende »stets nebulös und vage« (ebd.: 86). Damit werde, so moniert Schüngel, »der ›freien Gruppe‹ eine nachvollziehbare und kalkulierbare Basis für zukünftige Produktionsentscheidungen vorenthalten« (ebd.). In ihrer Intransparenz sind die auf die Förderungswürdigkeit künstlerischer Vorhaben ›freier‹ Theaterschaffender bezogenen Auswahlprozeduren jenen vergleichbar, die Glauser (2009) im Hinblick auf die Logik der Gewährung von Atelierstipendien durch Kulturförderungsinstitutionen beschreibt (vgl. ebd.: 110ff.). Die wettbewerblich angelegte, nur in Ausnahmefällen transparent gemachte Vergabe sogenannter *Artist in Residence*-Förderstipendien im

Feld der Bildenden Kunst hat dabei, wie Glauser konstatiert, »über die ökonomische, materielle Dimension hinaus eine symbolische Bedeutung« (ebd.: 113). In ihrem Charakter einer institutionellen Form der Wertschätzung kommt sie »einer Konsekration gleich« (ebd.). Den geltungsproduzierenden Grundimpetus, welcher dieser Form der gleichsam einzelfallbezogenen Förderungspolitik konstitutiv innewohnt, bringt die Autorin sehr konzis und einleuchtend auf den Punkt, indem sie feststellt, der auszeichnende Charakter derselben gründe im Wesentlichen darin, dass seitens der über die entsprechende Konsekrationsmacht verfügenden Förderinstitutionen »die Qualität der künstlerischen Arbeit (beziehungsweise das ›Potential‹ des künstlerischen Subjekts) zum zentralen Vergabekriterium« (ebd.) gemacht wird. Unter diesem Gesichtspunkt trägt von den beiden oben genannten Förderungsarten im Feld der ›freien‹ Theaterszene insbesondere jene der *Einzelprojektförderung* einen stark konsekrativen Zug. Exemplarisch erwähnt Schüngel (1996), seitens der Stadt München etwa werde die Vergabe von Zuschüssen an ›freie‹ Theaterschaffende daran geknüpft, dass es sich um »ein als ›förderungswürdig‹ angesehenes Projekt (Neuproduktion)« (ebd.: 85) handele.

Woher aber rührt eigentlich diese Dominanz des Projektförmigen in der Freien Szene? Wie ist sie soziologisch zu begreifen? Als ein zentrales Charakteristikum der Freien Szene soll – wie an anderer Stelle in der vorliegenden Studie deutlich geworden sein dürfte – gelten, dass diese (habe sie nun die Gestalt einer Bewegung oder eines Netzwerks) spätestens seit den späten 1960er Jahren als jener Ort im Gefüge der Theaterlandschaft Geltung für sich beanspruchen kann, von dem nunmehr schon ›traditionellerweise‹ die *eigentlichen* Impulse der künstlerischen Weiterentwicklung und also Erneuerung im Feld des Theaters ausgehen (eine Geltung freilich, die zuweilen scharf verteidigt werden will; vgl. hierzu Punkt 7.2.1). Um jetzt den inneren Zusammenhang zwischen diesem Status, den die Freie Szene – allen Entgrenzungsbewegungen zum Trotz – bis heute ›erfolgreich‹ zu halten vermag, und der projektförmigen Gestalt, durch welche die in diesem relativ autonomen Subfeld des Theaters vorherrschende Produktionsweise sich auszeichnet, soziologisch begreifbar machen zu können, bietet es sich – wie immer, wenn ein gegenwärtiger Kulturzustand aus seiner ›Geschichte‹ heraus verstanden werden will – an, historisch einen etwas größeren Schritt zurückzugehen. Die insbesondere von Seiten solcher Wortführer, die im Feld des Theaters eine an recht weitreichende Definitionshoheit und Konsekrationsmacht geknüpfte ›orthodoxe‹ Position einnehmen, vielgescholtene ›Projektlogik‹ (vgl. Punkt 7.3.6), die sich – von der Freien Szene her kommend und unter dem Decknamen des ›Postdramatischen‹ – zusehends in die Stadt- und Staatstheater einschleiche, um gleichsam deren Professionalität zu unterminieren, bekommt jedenfalls ein recht interessantes (und nicht unfreundliches) Gesicht, wenn man sich die historische Entwicklung der Figur des ›Projekts‹ anschaut, wie Marc Torka (2009) sie in seinem kleinen, aber feinen historischen Abriss über die »Karriere der Projektform« (ebd.: 88) entlang dreier Etap-

pen nachzeichnet. Torka setzt gewissermaßen bei einem Urahn, einer Urform projektartigen Handelns an, nämlich der Gestalt des sogenannten »Projektemachers« beziehungsweise der »Projektemacherei«, die als eine für allerhand »Erfinder, Entdecker, Abenteurer und Visionäre« (ebd.: 89) des 17. Jahrhunderts typische Praxisform gelten kann.

8.2.2 Die ›freie‹ Produktion als Projektemacherei

Mit Blick auf die Frage nach der »Entstehung der Idee und der Protagonisten des Projekts« (ebd.: 89) lassen sich Torka zufolge zwei Erklärungsansätze ausmachen: Aus der Sicht von Krajewski (2004) sind es primär die wiederholt auftretenden wirtschaftlichen Krisen, welche (gleichsam aus der Not heraus) die ersten Projektemacher auf den Plan rufen – eine Logik, die sich bis in unsere Tage beobachten lasse (vgl. ebd.: 18f.). Stanitzek (2004) wiederum stellt die Emergenz derselben in einen weniger unmittelbar ökonomischen Zusammenhang: Mit Blick auf Westeuropa sieht er das Aufkommen von Projektemachereien – und deren Protagonisten – als Ausdruck allgemeinerer sozialer Umbrüche im Zuge des Wandels »von der ständischen zur funktional differenzierten Gesellschaft« (ebd.: 29). Einmal unabhängig davon, welchen der beiden Ansätze man nun favorisiert, lässt sich dieser Prototyp des Projektemachers, lassen sich gleichsam die Handlungsmotive, welche seiner Projektemacherei zugrunde liegen, in zuspitzender Weise beschreiben: Der Projektemacher setzt, wie Torka (2009) es fasst, »auf Veränderung« (ebd.: 89). Nicht eine »stabile ständische Position« kennzeichnet seine Lage, sondern »eine flüchtige Lebensart im Übergang von Projekt zu Projekt« (ebd.). Dem frühneuzeitlichen Projektemacher haftet ob alledem ein »zweifelhafte[r] Status« an: Sein »Vagabundieren« (ebd.) und die hiermit verbundene »Ortlosigkeit« (Lazardzig 2006: 208) seiner Unternehmungen lassen ihn als irgendwie suspekt erscheinen (nicht zuletzt nimmt der vormoderne Projektemacher im sozialen Gefüge seiner Zeit typischerweise eine periphere Position ein). Und hat insgesamt im 17. Jahrhundert die Projektemacherei den Anstrich eines reichlich »spekulativen und beliebigen Denkens« (Torka 2009: 90), so sieht sich deren Protagonist immer wieder mit dem »Zweifel an der Redlichkeit« seiner Ideen konfrontiert und muss recht viel da hinein investieren, seitens der Ungläubigen die »Akzeptanz des Vorhabens« (ebd.) zu gewinnen. Interessanterweise wird sich nun dieser *frühmoderne* ›Projekttypus‹, in dessen Kern – wie gesagt – der »Sozialcharakter der Projektemacher und deren als Projektemacherei bezeichnete Tätigkeit« stehen (ebd.: 88), mit Einsetzen der *Industrialisierung* zunehmend durch eine stärker »organisationsbezogene Pointierung der Projektform« (ebd.) herausgefordert sehen. Dabei lässt sich das sukzessive Verschwinden des Projektemacher-Urtyps zum einen mit dem Stigma erklären, das ihm als Außenseiter persönlich anhaftet, zum anderen aber auch mit übergeordneten

gesellschaftlichen Tendenzen der Ausdifferenzierung und sozialen Schließung (vgl. ebd: 91), im Zuge derer die Projektemacherei und ihre Protagonisten weiter marginalisiert werden: Im sich herausbildenden Feld der Wissenschaft wird der Projektemacher »vom experimentellen Forscher ersetzt« (ebd.); im Feld der Politik wird er durch das vom Nationalstaat eingesetzte Beamtentum verdrängt;[47] als Visionär und Erfinder schließlich machen ihm bald die Ingenieure seine (so schon prekäre) Geltung und Position streitig.[48]

Mag also der frühmoderne *Projektemacher* im Zuge gesellschaftlicher Rationalisierungsprozesse durch eine zunehmende Bürokratisierung und Professionalisierung einiger seiner angestammten Tätigkeitsgebiete gleichsam überrollt worden sein, so konnte, um nun zum Feld des Theaters zurückzukommen, in eben diesem beziehungsweise konkreter: in dessen relativ autonomen *Subfeld der Freien Szene*, wie die im Rahmen der vorliegenden Studie vorgenommenen Fallanalysen verschiedentlich gezeigt haben, die Praxisform der *Projektemacherei* in einer vergleichsweise *ursprünglichen Gestalt* nicht etwa nur überwintern, sondern zeitweise – mal hier, mal dort – einen zweiten, dritten, vierten (etc.) Frühling erleben. Im Zuge meiner Einzelfallrekonstruktionen entpuppten sich solche Theaterschaffende als die ›reinsten‹ *Projektemacher*, die es verstanden, für eine auf *Veränderung* zielende – im Hinblick also auf eine im Kontext einer mehr oder weniger ausgedehnten sozialen Sphäre vorherrschende Glaubenslage *häretische* – Idee der Realisierung einer mit Blick auf ihren Ausgang höchst ungewissen *Sache* seitens einer hinreichend tragfähigen (finanzstarken, einflussreichen) Gläubigerschaft sich mindestens ein solches Maß an Unterstützung auf ›Kredit‹ zu sichern, dass man diese schließlich in die Tat umzusetzen wagen konnte.[49] An einem bestimmten Fall meines Samples erhellen sich einige zentrale Charakteristika dieser – idealtypisch zugespitzten – Form der Projektemacherei als eines vergleichsweise genuin charismatischen Typs der theatralischen Produktion.

---

47 Beispielsweise war der Projektemacher – in seiner Urvariante – als »externer Ideengeber am Hofe« (Krajewski 2004: 163) engagiert worden.

48 Noch zusätzlich gerät der »ortlose Projektemacher« (Torka 2009: 91) dadurch ins Hintertreffen, dass das ›Erfinden‹ im Sinne der Entwicklung von Neuerungen mit fortschreitender Industrialisierung zusehends »betriebsintern vorangetrieben« (ebd.) wird – worin wiederum man wohl den Urahn des betriebswirtschaftlichen ›Innovationsmanagements‹ sehen mag.

49 Diese Theaterschaffenden, die eine starke Affinität für ungebundene Daseinsformen aufweisen, verfügen typischerweise über eine große Abenteuerlust. Habituell liegt ihren als visionär-erfinderisch zu bezeichnenden Denk- und Handlungsweisen eine ausgeprägte Entdeckungsfreudigkeit zugrunde. Insgesamt bietet es sich an, mit Blick auf die habituellen Dispositionen dieser Theaterschaffenden von den ›genuinsten‹ Formen personalen Charismas zu sprechen (vgl. Abschnitt 1.2).

8.2.3 Risiko statt Meisterschaft

Das Gespräch mit Lars Wellersdorf[50], diesem Projektemacher, um den es im Folgenden gehen soll, war bezeichnenderweise das *kürzeste* aller im Rahmen dieser Untersuchung geführten Interviews. Im Vorraum einer renommierten Produktionsstätte der Freien Szene geführt, sollte es nach einer knappen Dreiviertelstunde enden – ausgemacht war eine Stunde, indes ohne Gewähr –, weil die Mitwirkenden seines neuesten Projekts auftauchten. Man wolle jetzt arbeiten. Wellersdorf, um 1970 herum in der Schweiz geboren und daselbst aufgewachsen, schildert – vom Interviewer darum gebeten – den mehr oder weniger üblichen Hergang einer Theaterproduktion.

Einen typischen Verlauf, so führt der Regisseur ins Feld, gebe es eigentlich nicht; gleichsam dem Forschenden zuliebe umreißt er dann nichtsdestotrotz in groben Zügen einige Charakteristika, die seinen *modus operandi* kennzeichnen: Am Anfang eines neuen Theaterprojekts also stehe »im besten Fall« ein Konzept – was er implizit gerade als Ausnahmefall apostrophiert (mit der Äußerung verleiht er dem Umstand Ausdruck, dass für ihn ein neues Projekt eigentlich *konzeptlos* – also gewissermaßen ›naiv‹ – beginnt). Als »die weniger schöne Variante«, von der die Ausgangslage – gleichsam aufgrund gewisser ›strategischer‹ Aspekte betreffs der Mittelbeschaffung, wie sie in der Freien Szene zunehmend zu berücksichtigen sind – zuweilen gekennzeichnet sein kann, nennt Wellersdorf, dass zu Beginn einer Projektemacherei (noch bevor überhaupt die inhaltliche Fahrtrichtung derselben klar wäre) der Ko-Produzent schon feststeht.[51] *Idealiter* also, dies der unterschwellige Sinn des Gesagten, sitzt man anfangs vor einem weißen Blatt Papier und weiß nicht wirklich, mit wem und welchen Mitteln man das, was einem vorschwebt, in die Tat umsetzen wird.[52] Und hat am Anfang – aus unabdingbar zweckrationalen Gründen – doch ein Konzept zu stehen, so folge, wie Wellersdorf nicht ohne innere Distanznahme weiter erläutert, »als zweites dieses Antragsschreiben«.

---

50 Interview geführt am 21.01.2008.

51 Wellersdorf rekurriert hier auf ein im Feld der ›freien‹ Theaterproduktion zunehmend mit Blick auf die Einwerbung von ›Drittmitteln‹ wichtig werdendes – zuweilen offenbar *vor* der Frage des künstlerischen Ansinnens selbst stehendes – Kriterium: Wer Fördermittel einheimsen will, muss zuallererst einen (möglichst illustren) Kooperationspartner vorweisen können. Die Logik eines ›Wer mit wem?‹ nimmt so besehen gegenüber jener des ›Was und wie?‹ überhand.

52 Nicht uninteressant ist vor dem Hintergrund, dass Lars Wellersdorf im Interview angibt, er habe ursprünglich *Schriftsteller* werden wollen, aber keinen Verlag gefunden. So habe er denn halt auf eigene Faust Lesungen durchgeführt, die »zunehmend szenisch« geworden seien.

Dass bei dem Projektemacher (›subjektiv‹) eine im Grunde genommen *charismatische* Konzeption dieses (›objektiv‹) formalen Akts vorliegt, erweist sich daran, dass er das Verfassen eines Fördermittelantrags – gleich im Anschluss an dieser Interviewstelle – als *Versuch* apostrophiert, »Leute zu überzeugen, das mitzutragen«. Im Denken Lars Wellersdorfs geht es nicht einfach darum, Geld für sein Projekt zu ›kriegen‹ oder Mittel dafür zu ›bekommen‹ – vielmehr sollen die Förderinstitutionen, möglichen Projektpartner (etc.), an welche er sich mit seiner Idee wendet, ihm – so das zugrundeliegende Deutungsmuster – aus *Überzeugung* Gefolgschaft leisten. Das wiederum impliziert freilich eine bestimmte Auffassung derselben: Potentielle Geldgeber und sonstige Partner erscheinen im Denken des Projektemachers Wellersdorf nicht als technokratisch-bürokratische Akteure, sondern als ›Gläubiger‹ in einem tendenziell vormodernen Sinne. Interessanterweise wird nun der einer Projektemacherei – wie sie weiter oben unter Rekurs auf Torka (2009) als historischer Urahn projektförmigen Schaffens umrissen werden konnte (vgl. Punkt 8.2.2) – strukturlogisch recht erstgradig verwandte *modus operandi* von Lars Wellersdorf, wie die Analyse weiterer Interviewsequenzen zutage gefördert hat, seinerseits (auf der habituellen Ebene) von einem tiefsitzenden *strukturellen Optimismus* getragen. Dieser erst erlaubt es dem Regisseur, selbstcharismatisch bei der Realisierung von Projekten – die sich, was hier auch erwähnt sei, nicht selten durch ein Höchstmaß an sowohl personellem wie auch räumlich-organisatorischem Koordinationsbedarf und einen massiven (finanziellen) technischen Aufwand auszeichnen – große Risiken einzugehen.[53]

Im weiteren Interviewverlauf also kommt Wellersdorf auf das Moment der akuten *Gefährdetheit* eines seiner bislang aufwändigsten, logistisch kompliziertesten Projekte zu sprechen, in welchem er sich in erwartet-unerwarteter Weise mit einer brenzligen Situation konfrontiert sah:

---

53 Der Projektemacher Wellersdorf zeichnet sich darüber hinaus dadurch aus, dass er (formal wie inhaltlich) ganz *unterschiedliche* Ideen – und also Vorhaben – verfolgt. Für ihn gibt es da im Grunde genommen keine ›Regel‹. So spricht der Regisseur, vom Interviewer darum gebeten, ihm seine Werke begreifbar zu machen, davon, es handle sich dabei um »Projekte, die so weit auseinander liegen«, dass er sie »nicht mit einem Satz, äh, gleich abdecken« könne. Nun wird man vielleicht einwenden, es sei vom Interviewer auch etwas viel verlangt, einen Künstler um die Erhellung seiner eigenen *opera operata* anzuhalten. Der Einwand mag nicht unberechtigt sein. Interessant ist aber zu sehen, dass gerade viele der im Feld der öffentlich getragenen Stadt- und Staatstheater tätigen Regisseurinnen und Regisseure auf eben diese Frage durchaus eine (sozusagen präformierte) Antwort parat haben. Manche verweisen kurzerhand auf ihre – seitens der Theaterkritik als solche beglaubigte – ›Inszenierungshandschrift‹.

»Dort waren einfach, äh, schon relativ viele Gelder halt geflossen gewesen also von irgendwelchen Stiftungen oder so, was aber daran geknüpft war, dass ich die Premiere auch einhalten kann, und dann hat halt beim Umbau irgendwie sich immer mehr rausgestellt, dass es teurer wird, und wir waren ganz nah dran, die Premiere einfach abzus- also einfach zu sagen, wir können das Projekt nicht machen. Und aber das Geld war sozusagen zur Hälfte verbraten, und, ja, weil ich weiß nicht, was es letztendlich rechtlich wie genau bedeutet hätte oder so, aber, also, hätte sein können, ja, dass ich da irgendwie, weiß nicht genau, wie ich's, wie sich's gelöst hätte oder so.«

An verschiedenen Stellen dieses Zitats, welches nicht zuletzt aufscheinen lässt, dass der *modus operandi* dieses Regisseurs so etwas wie einen ›Plan B‹ gar nicht erst beinhaltet, zeigt sich die habituelle Gelassenheit und strukturelle Zuversichtlichkeit Lars Wellersdorfs: So stellt es sich »halt« heraus, dass das Projekt massiv teurer wird als ursprünglich (vielleicht) gedacht. Am deutlichsten erweist sich sein profunder Optimismus indes im letzten Satz: Dass er in dieser Äußerung von der Frage, wie *er* das Problem gelöst hätte, zu der Frage umschwenkt, wie dieses *sich* gelöst hätte, verweist auf einen tief verinnerlichten Glauben daran, dass im Zweifelsfalle die Sache schon gut ausgehen wird: Irgendwie – so die latente Unterstellung – hätte sich das Problem dann schon gelöst.[54]

Ein weiterer Argumentationszusammenhang, an den das oben stehende Zitat in der Sequenzialität anknüpft, fördert schließlich zutage, dass Lars Wellersdorf, dem die Theater-Projektemacherei insgesamt – wie er sagt – als ein »Risikogeschäft« gilt, sich mit seiner spezifischen Schaffensweise in einer Traditionslinie mit den charismatischen Theatergründern des frühen 20. Jahrhunderts sieht:

54 Ein pikantes, abstrahierbares ›Detail‹ in diesem Zusammenhang: Der Tendenz nach gilt Wellersdorf, worin sich ein Strukturierungsmoment der im (Sub-)Feld der Freien Szene *insgesamt herrschenden illusio* ausdrückt, eine längerfristig angelegte öffentliche Subventionierung als Makel. Wirklich bewähren tut sich in dieser Sinnprovinz nur, wer – wie der olle Projektemacher im 17. Jahrhundert – gerade in der Flüchtigkeit, von welcher das Hangeln von Projekt zu Projekt gekennzeichnet ist, immer wieder seinen ›Mann‹ zu stehen weiß: Über eine regional bekannte ›freie‹ Theatergruppe sagt Wellersdorf, sich innerlich hiervon distanzierend: »also [*Name der Gruppe*] zum Beispiel hat so 'ne Dauerförderung glaube ich«. Interessanterweise nimmt der Regisseur und ›Kopf‹ der Gruppe, von welcher hier die Rede ist, im (Sub-)Feld der Freien Szene (in welcher er sich primär bewegt) verglichen mit Wellersdorf eine *relativ* marginale, mit vergleichsweise wenig Deutungsmacht verbundene Position ein. Da dieser sich zufälligerweise auch unter den Interviewees dieser Untersuchung findet – es handelt sich um den Fall Stefan Grogg –, können an anderer Stelle einige Kontraste zwischen diesem und Lars Wellersdorf aufgezeigt werden (siehe hierzu Punkt 11.2.1).

»Diese Kosten sind einfach extrem explodiert dann, und das war da sozusagen ein richtiges, da hat man noch mal so 'n bisschen was von dem gespürt, was, jetzt wird ja das 100-jährige Jubiläum sein vom Hebbel-Theater,[55] und da hab ich mal so 'n bisschen in die Geschichte reingeguckt, und es war natürlich, am Anfang des 20. Jahrhunderts war das ja immer so 'n, waren das Leute, die eben so Haudegen waren, die haben gesagt, ich finde irgendwie, ich glaube ans Theater, zack und ich bau das auf, und das waren so Private, die haben das so, wie sich halt jetzt Leu-, heute irgendwie Leute auf den Aktienmarkt werfen oder so, und irgendwie sagen, ich kauf jetzt hier [I.: {schmunzelt}] {lacht} und ich glaube daran, dass es das wird, und dann entweder gewinnen sie alles oder sie verlieren alles. Und ähm, beim Hebbel-Theater {belustigt} haben die meisten verloren aber [I.: Ah ja?], also von den Investoren von den privaten schon. Aber die haben, die sind natürlich dann irgendwie, was weiß ich, andere sind dafür sozusagen in die Annalen der Theatergeschichte eingegangen, und so ist es manchmal schon auch, also, jetzt grad bei [*Projektbezeichnung*] konkret hätt ich mich, also war's haarscharf dran, dass ich mich total verschuldet hätte irgendwie.«

Abgesehen davon nun, dass in dieser gewisse Analogien herstellenden Schilderung Wellersdorfs hintergründig die Vorstellung anklingt, er selbst werde wohl dereinst Eingang in die Annalen der Theatergeschichte finden (was sich angesichts der heute schon ›prominenten‹ Diskursivierung seiner *opera operata* auch tatsächlich einstellen dürfte), ließ sich an der oben stehenden Interviewpassage auch die seinem *modus operandi* ganz allgemein zugrunde liegende Strukturdynamik rekonstruieren. Stellt Hans-Peter Müller (2007) – unter Rekurs auf Max Weber – fest, mit der Herausbildung einer Mittelklasse im Zuge des Wandels von einer ständisch geprägten zu einer (funktional ausdifferenzierten) bürgerlichen Gesellschaftsordnung habe sich die dominierende soziale »Konfliktlogik« (ebd.: 232) vom Prinzip der *Revolution* (mit ihrem dynamisierenden Moment des ›Alles oder Nichts‹) hin zum Prinzip der *Reform* (die der vergleichsweise moderaten Dynamik eines ›Mehr oder Weniger‹ folgt) gewandelt, so lässt sich sagen, dass die beruflich-künstlerische Denk- und Produktionsweise Lars Wellersdorfs gleichsam eine solch vormodern-revolutionäre Strukturlogik aufleben lässt: *Aut Caesar, aut nihil – all or nothing!* Mit anderen Worten: Dieser Regisseur macht nicht ›ein bisschen so und ein bisschen so‹ Theater – vielmehr geht er *aufs Ganze*. Dies in vielerlei Hinsichten, die hier nicht alle expliziert werden können. Jedenfalls als zentral hervorzuheben ist der Umstand, dass Wellersdorf *nicht* dazu neigt – wie ich dies an anderer Stelle am Beispiel zweier kontrastierender Fälle und deren Auffassungen der Theaterinten-

55 Anfang 2008 feierte das Berliner Hebbel-Theater sein 100-jähriges Bestehen und war entsprechend zu dem Zeitpunkt des Interviews mit Lars Wellersdorf in aller Theaterleute Munde.

danz ausformuliert habe[56] –, seinem künstlerischen Schaffen einseitig entweder ein *binnen*-theatralisches oder aber ein *extra*-theatralisches ›Konfliktmodell‹ (im Sinne einer basalen Denk- und Handlungsorientierung) zugrunde zu legen. Vielmehr – und auch in dieser Hinsicht hebt er eben *aufs Ganze* ab – verfolgt er dezidiert den Anspruch – wie er im Interview sagt – »Spiel-Formen zu finden«, welche »gleichzeitig Gesellschaft und Theater befragen«. Wie kaum ein anderes der im Kontext der vorliegenden Studie (kontrastiv ausgewählten) interviewten Individuen lässt sich Lars Wellersdorf in seiner Theaterpraxis von der Motivation leiten, Theater auf die Welt zu beziehen und *gleichzeitig* die Welt ins Theater zu holen. Dass diese seinen *modus operandi* strukturierende Motivation auf einem ›visionären‹ habituellen Grundzug auffußt, wird nicht zuletzt daran deutlich, dass er Theater als »eine Art Feldstecher fürs Leben« begreift. In der Feldstecher-Metapher wiederum wird in verdichteter Form die gleichzeitig binnen-theatralisch *und* extra-theatralisch *entgrenzende* Dynamik seiner Produktionsweise manifest: Indem Wellersdorf – wobei er von sich behauptet, über einen »ethnologischen Blick« zu verfügen – sich mit seiner Projektemacherei (aus einer theatralisch-alltagsweltlichen Perspektive heraus) etwa solcher Phänomene annimmt, die um das Verhältnis von Globalisierung, interkulturellen Narrationen und internationalen Arbeitsbezügen zirkeln, sprengt er (inhaltlich) nicht nur ›weltliche‹ Grenzen, sondern er unterwandert beziehungsweise übergeht damit – quasi formal – gleichzeitig eine Vielzahl der im Feld des Theaters herrschenden ›professionellen‹ Spielregeln, indem er bei alledem konkrete Berufsmenschen und deren Erzählungen ins Zentrum seiner *opera operata* rückt und nicht etwa klassisch ausgebildete Schauspielerinnen und Schauspieler.[57] Diese seinen künstlerischen *modus operandi* kennzeichnende Eigenheit, mit der er – verstehe man darunter nun eine regisseuriale ›Handschrift‹, wogegen sich Wellersdorf vermutlich wehren würde – im Feld des Theaters (und dabei nicht ›nur‹ in

---

56 Siehe hierzu den Punkt 8.1.4, wo aufgezeigt wird, dass mit der Affinität zu dem einen oder anderen Konfliktmodell eine je bestimmte Auffassung der Theaterintendanz einhergeht – einmal ist es die eines heimlichen ›Partner-Gegners‹, einmal die eines Deckung gebenden ›Patrons‹.

57 Über professionelle Schauspielerinnen und Schauspieler sagt Wellersdorf im Interview recht knapp und trocken: »Mich inspirieren sie erst mal nicht.« An dieser Stelle sei auch angemerkt, dass Wellersdorf, der seinerseits – nach einer anfänglich rein autodidaktisch-experimentellen Phase der künstlerischen Produktion – an einer jener Stätten studiert hat, die an dem häretischen Pol im Feld der Regieausbildung zu verorten waren (siehe Abschnitt 7.3), gerade an jenen *Regieschulen* im Feld des Theaters, die sich am entgegengesetzten Pol (der Orthodoxie) befinden, scharfe Kritik übt: Die an den traditionellen Schauspielschulen angesiedelten Regielehrgänge charakterisiert er als »irgendwie selbstreproduzierend«, was für ihn – der sich demgegenüber eher dafür interessiere, »was Theater sein *kann*« – schlicht »widerlich« sei.

der Freien Szene) es zu beträchtlicher Reputation gebracht hat,[58] geht nun interessanterweise mit einem ausgeprägten inneren Widerstreben seitens dieses Projektemachers einher, sich irgendwie zu ›professionalisieren‹ – ja, was noch schlimmer wäre – ein Fachmensch zu werden. Als der Interviewer von ihm wissen will, worin denn sein besonderes Talent bestehe, gibt Wellersdorf zu verstehen:

»Was wäre mein Talent? [I.: Ja] Ich glaube mein Talent ist genau, dass ich kein Talent, äh, äh, entwickelt habe, dass ich mich nicht darauf, äh, festgelegt habe, ein ein, etwas, bis zur Meisterschaft, äh, äh, auszuüben. Also heute müsste ich ja sozusagen, in meiner Position [...] sozusagen ein M- ein Meister meines, äh, *Fachs* sein, und {amüsiert} genau das bin ich sozusagen nicht geworden.«

In einem gewissen Sinne ist also davon auszugehen, dass der Regisseur Wellersdorf es irgendwie verstanden hat und versteht, einer Verfachmenschlichung seiner selbst weitgehend zu ›widerstehen‹ (was freilich eines eben solchen charismatischen Urvertrauens bedarf, wie es bei dem Projektemacher in der Tat auszumachen ist; die Interviewanalyse hat nicht zuletzt auch erwiesen, dass Wellersdorf habituell – bei aller heldenhaft anmutenden Risikofreudigkeit, die seine Projektemacherei kennzeichnet – über eine gute Portion lebendiger kindlicher Naivität verfügt, die sich immer wieder zu ›reaktivieren‹ und so seiner Praxis – gerade dann, wenn es brenzlig wird – ein Moment der Unbekümmertheit zu bescheren scheint). Auf dieser Folie ist denn auch seine recht fundamentale Kritik am in seinen Augen allzu starren System der öffentlich getragenen Stadt- und Staatstheater zu begreifen, welche aus seiner Sicht – *à la longue* – in ihrer gegenwärtigen Struktur nicht werden weiter »funktionieren« können. Es gebe im Stadttheaterbetrieb, so moniert Lars Wellersdorf, einfach allzu viele »antiquarische Prozesse« und insbesondere auch überholte »Berufsbilder«, die »im 17. Jahrhundert« entstanden seien – so beispielsweise den »Farbenmischer« oder den »Steigbügelhalter«. Und schließlich charakterisiert Wellersdorf, dieser häretische ›freie‹ Regisseur, exemplarisch den Theaterintendanten eines sehr bedeutenden Stadttheaters im deutschsprachigen Raum als eine Person, die »so 'ne Art Königsprinzip« praktiziere und »so 'ne Art Hofstab von Leuten« um sich habe, welche ihm das Denken und die Entscheidungen abnehmen würden, weil dem Intendanten selbst der hierfür nötige Intellekt fehle. Hieran zeigt sich nicht allein, dass Wellersdorf wohl seine Mühe damit hätte, etwa als fest angestellter Regisseur unter einem solchen ›König‹ zu leben – geschweige denn, sich durch diesen als potentieller ›Partner-Gegner‹ herausgefordert zu sehen –, sondern allem voran erweist sich auch, wo letztlich der blinde Fleck des *Projektemachers* zu

58 Längst wurden seine Projekte verschiedentlich an Häusern gezeigt, die zu den ›Leuchttürmen‹ unter den öffentlich getragenen Häusern im deutschsprachigen Theaterfeld zählen (vgl. Punkt 7.2.2).

sehen ist: dass auch er, nicht anders als der Farbenmischer und der Steigbügelhalter, im Grunde genommen ein Kind des 17. Jahrhunderts ist.

Nun ist die ›visionäre‹ Art und Weise der Theaterproduktion und also der entgrenzend *aufs Ganze* gehende und dabei zwischen ›Welt‹ und ›Theater‹ gleichsam vermittelnde, mit Blick auf vielerlei (veralltäglichte) theatralische Traditionen häretische[59] *modus operandi*, der sich durch einen ausgeprägten Mut zum Risiko und eine hohe Affinität für logistisch-technische Herausforderungen gleichermaßen auszeichnet wie durch ein starkes Interesse an anderen (Berufs-)Menschen und deren Arbeitsrealitäten im (Krisen-)Zeitalter der ›Globalisierung‹, dem Projektemacher Wellersdorf ja keineswegs zugeflogen. Vielmehr gründet er in spezifischen habituellen Dispositionen, die ihrerseits in Relation zu den *Ausgangsbedingungen* ihrer Genese stehen. So ist mit Blick auf das primärsozialisatorische Milieu des Regisseurs festzustellen,[60] dass wir es in seinem Fall zum einen mit der Transmission einer relativ spezifischen Sorte kulturellen Kapitals zu tun haben: Die Mutter arbeitet im *journalistischen Bereich* (was Wellersdorf nicht allein darin geholfen haben wird, einen ausgeprägten ›Mediensinn‹ zu entwickeln, sondern auch ein alertes Sensorium für ›alltäglich-außeralltägliche‹ Zusammenhänge in der sozialen Welt). Zum anderen können wir im Vater, einem Repräsentanten der in der Schweiz besonders hoch angesehenen *technischen Intelligenz*, jene Sozialisationsinstanz sehen, die bei Wellersdorf mit Blick auf die Ausbildung eines starken technischen Interesses sowie des Ansporns, für schwierige Probleme ›schöne‹ Lösungen zu finden, eine zentrale Rolle gespielt haben dürfte. Nicht uninteressant scheint mir schließlich auch, dass der Vater Wellersdorfs – ein Ingenieur, um etwas konkreter zu werden – im Grunde genommen ja genau einer jener Gilden angehört, welche im Zuge der zunehmenden ›Professionalisierung‹ bestimmter Tätigkeiten (im Kontext allgemeiner gesellschaftlicher Rationalisierungstendenzen) seinerzeit den *Projektemacher* als allzu dubiosen Pächter des Erfindergeistes hatte obsolet werden lassen (vgl. Punkt 8.2.2). In diesem Sinne ›rächt‹ sich der ›freie‹ Theaterschaffende Lars Wellersdorf – im frühen 21. Jahrhundert – an seinem Vater dafür, dass dessen Ingenieurkollegen einst – im späten 17. Jahrhundert – der *Projektemacherei* den Garaus

59 Wie wir gesehen haben, hindert diese grundlegende Skepsis Wellersdorfs gegenüber allem orthodox Traditionellen und Festgefahrenen ihn indessen nicht daran, sich just da als in einer (männlichen) Genealogie – und also doch einer bestimmten Tradition – stehend zu sehen, wo punktuell in der langen Geschichte des Theaters personales Stifter-Charisma aufscheint (vgl. seine Bezugnahme auf die Gründer des Hebbel-Theaters).

60 Hier wird auf die Herkunftskonstellation Lars Wellersdorfs nur grob Bezug genommen. Auf weitere Eigenheiten, die seinen (primär)sozialisatorischen Kontext kennzeichnen, wird im Kapitel 11 eingegangen.

hatten machen wollen (was ihnen offensichtlich – zumindest in der Eidgenossenschaft – doch nicht ganz gelang).[61]

Abschließend sei – was jetzt beinahe untergegangen wäre – noch kurz auf die dritte Stufe der Entwicklung der ›Projektfigur‹ in der Darstellung von Torka (2009) hingewiesen, die erst in jüngerer Vergangenheit zu beobachten sei. Diese vorläufig letzte Etappe zeichne sich, so der Autor, durch eine *Generalisierung* eben dieser Figur aus in dem Sinne, als das Konzept des ›Projekts‹ nunmehr als ein »übergreifendes kulturelles Muster« (ebd.) verhandelt werde. Und in der Tat mögen heutzutage überall (vielleicht so unentwegt wie nie zuvor) Projekte ›geplant‹ und ›durchgeführt‹ werden – eine solche Art der *Projektemacherei* hingegen, bei der auch tatsächlich etwas Neues entsteht, lässt sich ungleich seltener beobachten. Am besten guckt man sich danach wohl in der ›freien‹ Theaterszene um – und dabei nicht zuletzt in der Schweiz (oder wo auch immer sich eidgenössische Projektemacher umtreiben mögen).

61 Diese ›Rache‹ kann durchaus auf der Ebene des für alle Individuen bestehenden Bewährungsproblems gesehen werden, sich – unter anderem – gegenüber den eigenen Eltern in beruflicher Hinsicht hinreichend unterscheiden und also derart absetzen zu müssen, dass der Anspruch auf eine autonome Form der Lebensbewältigung als erfüllt gelten kann. Im Falle des Projektemachers Wellersdorf scheint dies in mehrfacher Hinsicht ›geklappt‹ zu haben. Dieser Zusammenhang entbehrt nicht einer gewissen Verallgemeinerungsfähigkeit: Die vorgenommenen Fallrekonstruktionen legen insgesamt den Schluss nahe, dass solche Kulturproduzierende, die aus *vergleichsweise* bildungs- und kunstfernen Milieus stammen – im Sinne familialer Kontexte, in denen der Kanon bildungsbürgerlicher Tugenden *relativ* weit weg ist –, typischerweise zum *extra*-theatralischen Vatermord neigen und also ihre Autonomie zuvorderst vermittels ihrer gegenüber dem Vater so schon ›abwegigen‹ beruflichen Positionierung zu behaupten suchen. Jene Theaterschaffenden hingegen, die mit einem hohen Volumen an (in einem akademisch-bildungsbürgerlichen, künstlerischen oder kunstaffinen Milieu erworbenem und zumal spezifisch literatur-/theaterbezogenem) kulturellem Kapital ausgestattet sind, versuchen eher einen *binnen*-theatralischen Vatermord zu begehen und mühen sich also – gewissermaßen stilistisch – an ihren künstlerischen Ziehvätern und/oder den Dramatikern und/oder Komponisten ab (die ›leiblichen‹ Väter wiederum erscheinen dort nicht selten als recht unschlagbar).

Geheiligt werde Dein Name

9 Konsekrationsinstanzen

> »Damit die Erfolgslotterie auf dem Kulturmarkt glaubwürdig bleibt [...], muss die Faszination für eine unendliche Differenzierung der kulturell konsumierbaren Inhalte und Talente verstärkt und möglichst ausgeweitet werden.«
> PIERRE-MICHEL MENGER (2006)

Gegenstand dieses Teils der Arbeit sind die Instanzen der ›Heiligsprechung‹ und die Mechanismen der Geltungsproduktion im Feld des Theaters beziehungsweise der Theaterregie. In diesem sowie dem folgenden Kapitel 10 (zu den bestehenden und laufend im Bau befindlichen *papierenen Ruhmeshallen* des theatralischen Produktionsuniversums) geht es um die Frage, wie im Theaterfeld mittels spezifischer Techniken, die sich in eben diesem zu unterschiedlichen Zeitpunkten entwickeln, die *Namen* von Künstlerinnen und Künstlern produziert werden. Mit Blick auf die Frage nach den der ›Ordnung des Theaters‹ zugrunde liegenden Strukturierungsprinzipien wird sich dabei gerade eines als aufschlussreich erweisen: dass wir es hinsichtlich dieser Mechanismen der Geltungsproduktion und Formen der Huldigung mit bestimmten *Wandlungstendenzen* zu tun haben.

Ist die Geltungshöhe einer bestimmten Position im Feld des Theaters recht unmittelbar an das Ausmaß und die Dauerhaftigkeit der *Anerkennung* gekoppelt, die der eben diese Position bekleidenden Person und ihren Werken (oder anderen Positionierungen) entgegengebracht wird, so ist mit Blick auf den Theaterregisseur, die Theaterregisseurin der Frage nachzugehen, wie es zu einer Objektivation dieser Anerkennung überhaupt kommen kann. Als *leibhaftige Person* bleibt der Regisseur für die Öffentlichkeit weitgehend unsichtbar: Am ehesten kennen vielleicht die Stadttheaterbesucher ›ihren‹ Hausregisseur *de vue* – ansonsten weiß das Publikum meist nur seinen Namen. Aber was heißt hier ›nur‹? Beim Kunstmaler etwa oder beim Wissenschaftler lassen sich deren Produkte in aller Regel ihnen direkt zuschreiben, weil sie (in der Gestalt eines Gemäldes oder Buchs) unmittelbar physisch

in der Galerie hängen respektive in der Bibliothek offen einsehbar sind. Dagegen bleibt im Falle der Theaterkunst letztlich immer im Dunkeln, inwieweit die Gestalt eines theatralischen Werks, die Qualität einer Aufführung tatsächlich und primär der Arbeit des *Regisseurs* zuzuschreiben oder aber nicht vielmehr dem Ensemble (ja einzelnen starken Schauspielerinnen oder Schauspielern) zu verdanken ist. So dürfte eben dies, was Pierre Bourdieu als eine für die Gewinnung und Sicherung von *Bedeutung* im künstlerischen Glaubensuniversum unabdingbare »Treuhandwährung« (Bourdieu 1999: 364) bezeichnet hat, für das Erlangen von Reputation in der Domäne der Theaterregie ganz *besonders* entscheidend sein: dass bestimmte Konsekrationsinstanzen im Feld des Theaters mittels des Akts der ›Heiligsprechung‹ dafür sorgen, dass die *Namen* von Regisseurinnen und Regisseuren bekannt (und damit einprägsam) werden, ja dass manche von ihnen zeitweise schillernder klingen als andere und einige sich für immer in die Ruhmeshallen der Regiekunst einschreiben.

Davon ausgehend, dass diese institutionalisierten Praxen der Namensproduktion mit Blick auf die ›Ordnung des Theaters‹ von eminenter Bedeutung sind, stellt sich zuallererst die Frage nach dem historischen Kontext, in dem sich im Feld des Theaters solcherart »spezifische Konsekrationsinstanzen« (ebd.: 86) herausbilden, die für sich die Definitionsmacht über die Güte von Manifestationen der *Theaterregie* – als eines speziellen Bereichs künstlerischen Schaffens – beanspruchen.

9.1 AUSZEICHNENDE UND AUSGEZEICHNETE

Wie im *Präludium* der vorliegenden Untersuchung dargelegt, erlangte die Regisseurin und Volkstheater-Direktorin Emmy Werner, der Stadt Wien – ihrem geliebten ›Nest‹ – ebenso eng verbunden wie der österreichischen Dramatik treu verpflichtet, im Laufe ihrer Karriere die höchsten weltlichen Ehren. Und kann sie sich – als eine der ersten Theaterintendantinnen im Feld des deutschsprachigen Theaters überhaupt – nebst all den Ehrenmedaillen, Ehrenkreuzen und Ehrenzeichen für ihre Verdienste um die Stadt Wien, das Land Wien und die Republik Österreich schließlich auch einer eher charismatischen Form der Würdigung ihres Schaffens erfreuen, die ihr mit dem ›Wiener Frauenpreis‹ zuteil wird, so bleibt Emmy Werner eine im engeren Sinne *feldspezifische* Heiligsprechung weitestgehend vorenthalten: Der *Karl-Skraup-Preis*, den sie 1993 für ihre Regiearbeit erhält – und bei dem es sich am ehesten um einen solchen Akt der Konsekration handelt –, würdigt ihre Leistung als *Künstlerin des Wiener Volkstheaters* und ist also gewissermaßen ›hausgemacht‹ (entsprechend begrenzt der Radius seiner Strahlkraft angesichts der Weite des gesamten Glaubensuniversums des deutschsprachigen Theaters). Im Hinblick auf die Frage, wie im Feld des Theaters Namen gemacht und – damit verknüpft – künstleri-

sche Persönlichkeiten geheiligt werden, zeigt uns der Fall Emmy Werner zum einen, dass die Erlangung weltlicher Ehren durch *künstlerisches* Engagement recht unmittelbar an das Kriterium der (längerfristigen) beruflich-künstlerischen Bewährung an eben dem entsprechenden *Ort in der Welt* gekoppelt ist: Wer sich *als* Wienerin *in* Wien *um* Wien verdient macht, hat – zugespitzt gesagt – bessere Aussichten, die Ehrenmedaille der Stadt Wien einzuheimsen, als der, der etwa darum bemüht ist, sich als Innsbrucker in Sevilla um Rotterdam verdient zu machen. Zum anderen verweist ihr Fall – wie oben bereits angedeutet – darauf, dass eine eben solche Form der Konsekration nicht unbedingt mit entsprechend hohen symbolischen Remunerationen im Sinne aus dem künstlerischen Feld *selbst* hervorgehender Auszeichnungen einhergehen muss: Weltliche Ehrwürdigkeit und feldspezifische Anerkennung können also weit auseinanderklaffen.

In diesem Abschnitt stehen nun die *spezifischen Konsekrationsakte* im Vordergrund, wie sie sich im Feld des Theaters herausgebildet haben. Solche Preise, die im Feld des Theaters von spezifischen Konsekrationsinstanzen verliehen werden, lassen sich nach den verschiedenen an der Theaterkunst beteiligten Produzenten unterscheiden: Neben *Darstellerpreisen* zur Auszeichnung einzelner Schauspielerinnen und Schauspieler gibt es Preise für *Dramatik*, mit denen also die Arbeiten von Theaterautorinnen und Theaterautoren gewürdigt werden, sodann Preise für *Bühnenbildnerinnen und Bühnenbildner* sowie solche, die an *Regisseurinnen und Regisseure* verliehen – beziehungsweise für deren *Inszenierungen* vergeben – werden. Darüber hinaus existieren Preise, mit denen ganze *Spielstätten* ausgezeichnet werden. Um einige Eigenheiten herausdestillieren zu können, von denen die Konsekrationslogik im Theaterfeld (und ihr Wandel über die Zeit) gekennzeichnet ist, bietet es sich an, bei den *traditionellsten* Auszeichnungen anzusetzen: Im Falle der künstlerischen Domäne des Theaters finden sich diese unter den *Darstellerpreisen*. Verglichen zu ihnen ist, wie sich zeigen wird, die institutionalisierte Lobpreisung von Regisseurinnen und Regisseuren ein recht junges Phänomen.

9.1.1 Nobilitierung auf Lebenszeit – Konsekration auf Kredit[1]

Die beiden ältesten und in einem doppelten Sinne *traditionellsten* im Theaterfeld an Schauspielerinnen und Schauspieler verliehenen Auszeichnungen sind der *Iffland-Ring* (ihn gibt es seit ca. 1815) und der *Louise-Dumont-Goldtopas* (seit 1932). Doppelt traditionell sind die beiden Auszeichnungen, welche – entsprechend ihrer

---

1 Die im Folgenden wiedergegebenen Informationen zu den diversen Preisen wurden größtenteils mittels Recherchen im Internet – auf den Seiten der sie stiftenden beziehungsweise verleihenden Institutionen sowie der Online-Enzyklopädie *Wikipedia* – zusammengetragen. Aus pragmatischen Gründen (und auch, um hier keine wüste Weblinkschlacht zu veranstalten) wird auf die Nennung aller Einzelnachweise bewusst verzichtet.

Bezeichnung – die physische Gestalt eines *Schmuckstücks* haben, insofern, als es sich bei ihnen zum einen (wie gesagt) um die ältesten Schauspielpreise überhaupt handelt und zum anderen ihre Vergabe der Logik einer *Erbschaft* folgt. So wird der auf Lebenszeit verliehene Iffland-Ring von einem Träger an den nächsten weitergereicht: Sein jeweils aktueller Träger hat *testamentarisch* festzulegen, an wen der Ring dereinst – nach dem eigenen Ableben – zu übergeben ist. Als Kriterium gilt, dass es sich bei dem Mann, der das Erbe des Rings antritt, um den (der Meinung seines gegenwärtigen Trägers nach) *würdigsten* deutschsprachigen Schauspieler handeln soll.[2] Auch der *Louise-Dumont-Goldtopas* wird auf Lebenszeit verliehen. Anders als der Iffland-Ring indes wird dieses Schmuckstück – ein in Perlen gefasster Edelstein mit Halskette, den die Ehefrau des Schauspielers Gustav Lindemann offenbar von der Königin Charlotte von Württemberg, der diese freundschaftlich verbunden gewesen sein soll, erhalten hatte – *nicht* persönlich vererbt: Hier verfügt nicht die aktuelle Trägerin testamentarisch darüber, an welche Schauspielerin der Goldtopas nach ihrem Tod gehen soll, sondern – qua Mehrheitsbeschluss – das Kuratorium des Dumont-Lindemann-Archivs in Düsseldorf (ob man der ausgezeichneten Schauspielerin eine vernünftige Nachfolgeregelung nicht recht zutraut?).[3] Zwei weitere – allerdings erst Jahrzehnte später lancierte – ›schmucke‹ Darstellerinnenpreise dieses traditionalen Typs, die ebenfalls auf Lebenszeit zuerkannt werden, sind im *Tilla-Durieux-Schmuck* (der seit 1967 verliehen wird) und im *Alma-Seidler-Ring* (seit 1978 vergeben) zu sehen. Hat bei der Verleihung des Tilla-Durieux-Schmucks – einem aus 32 in Platin gefassten Zirkonen bestehenden Art-Déco-Collier, das ursprünglich ein Geschenk Paul Cassirers an seine Frau gewesen sein soll – nunmehr das Votum der aktuellen Preisträgerin einen gewissen Einfluss, wenn es um die Nachfolgeregelung geht,[4] so versteht sich der Alma-Seidler-Ring sogar ganz explizit als eine Auszeichnung, die als ›weibliches‹ Gegenstück zum Iffland-Ring gestiftet wurde (analog zu diesem wird denn auch der Alma-Seidler-Ring von seiner jeweiligen Trägerin testamentarisch auf Lebenszeit vererbt).[5]

Knüpft schließlich ein weiterer Darstellerinnenpreis, der *Gertrud-Eysoldt-Ring* (seit 1986 verliehen), insofern *symbolisch* an die bereits genannten an, als es sich

---

2 Aktueller Träger des Iffland-Rings ist übrigens – seit 1996 – der 1941 in Zürich geborene Bruno Ganz. An ihn war der Ring von Josef Meinrad (geboren 1913 in Wien) vererbt worden, der ihn seinerseits von 1959 bis zu seinem Tod im Jahre 1996 getragen hatte.

3 Gegenwärtige Trägerin des Louise-Dumont-Goldtopas ist die 1920 in Berlin geborene Maria Becker. Vor ihr hatte ihn die 1911 in Dresden geborene Maria Wimmer getragen (bis 1996).

4 Die Schirmherrschaft über den Preis liegt bei der Akademie der Künste in Berlin.

5 Gestiftet wurde der Alma-Seidler-Ring, mit dem die bedeutendste Bühnenkünstlerin des deutschsprachigen Theaters gewürdigt werden soll, anno 1978 von der österreichischen Bundesregierung.

auch bei ihm um ein *Schmuckstück* handelt, so kennzeichnen diesen gleichzeitig zwei Eigenschaften, die als Ausdruck einer in den 1980er Jahren einsetzenden Veränderung der die Schauspielkunst betreffenden Konsekrationslogik zu sehen sind: Zum einen wird dieser Ring nicht auf Lebenszeit, sondern *jährlich* vergeben (wir haben es also mit einer ungleich höheren Konsekrationsfrequenz zu tun); zum anderen ist seine Verleihung mit einer pekuniären Remuneration verbunden, der Preis also mit einem bestimmten Geldbetrag dotiert[6] (wir haben es also nicht mehr mit einer rein symbolischen Form der Würdigung zu tun). Diese beschleunigte und nicht mehr nur symbolische Logik der Konsekration kennzeichnet auch die 1981 ins Leben gerufenen Auszeichnungen *Boy-Gobert-Preis* und *O. E. Hasse-Preis*, die (dotiert mit 10.000 beziehungsweise 5.000 Euro) ihrerseits ein weiteres Novum aufweisen: Es sind dies Auszeichnungen, die sich explizit als *Förderpreise* verstehen. Der Boy-Gobert-Preis und der O. E. Hasse-Preis werden Jahr für Jahr an als besonders herausragend geltende Nachwuchsschauspielerinnen oder -schauspieler der Hamburger Bühnen respektive (jährlich alternierend und in Form von Stipendien) an Absolvierende der Berliner Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ beziehungsweise der Münchner Otto-Falckenberg-Schule verliehen.[7]

Eine wahre Welle an neuen Schauspielpreisen flutet sodann in den 1990er Jahren das Theaterfeld. Die meisten von ihnen sind – wie der Boy-Gobert-Preis und der O. E. Hasse-Preis – *Förderpreise* und werden in der Regel jährlich an einzelne, sich durch ›hervorragende künstlerische Leistungen‹ auszeichnende Schauspielschülerinnen und Schauspielschüler in Deutschland (*Förderpreis für Schauspielstudenten*, seit 1990), Österreich (*Max-Reinhardt-Preis*, seit 1993), der Schweiz (*Vontobel-Preis*, seit 1997) oder im deutschsprachigen Raum insgesamt (*Alfred-Kerr-Darstellerpreis*, von 1991 bis 1994, dann wieder ab 1999 im Rahmen des Berliner Theatertreffens) vergeben. Der *Förderpreis für Schauspielstudenten* wird vom deutschen Bundesministerium für Bildung und Forschung BMBF (dem einstigen Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie) verliehen. Er ist mit 20.000 Euro dotiert und soll den Auserkorenen den ›Übergang in die künstlerische Praxis‹ erleichtern. Der *Max-Reinhardt-Preis* (dotiert mit 10.000

---

6 Im Falle des Gertrud-Eysoldt-Rings, der jährlich ›für herausragende schauspielerische Leistungen‹ verliehen wird, beträgt das Preisgeld gegenwärtig 10.000 Euro.

7 Der erstgenannte Preis wird von der Körber-Stiftung mit Sitz in Hamburg, der letztere von der O. E. Hasse-Stiftung vergeben (um deren Geschicke sich die Berliner Akademie der Künste kümmert). Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang, dass wir es bei den Ausbildungsstätten, deren Schauspielstudierende für den O. E. Hasse-Preis in Frage kommen, mit zwei Institutionen zu tun haben, die sich – jedenfalls aus heutiger Sicht – dem ›orthodoxen‹ Pol des Ausbildungsfelds innerhalb des Theaterfelds zuordnen lassen (vgl. Abschnitt 7.3). Diese Schulen stehen somit am Ausgangspunkt des Trends zum Nachwuchspreis, der seine Blütezeit in den 1990er Jahren erreichen wird.

Euro) ist vom österreichischen Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur gestiftet. Alternierend zu der Verleihung des von der Zürcher Vontobel-Stiftung ausgelobten *Vontobel-Preises* (dotiert mit 10.000 Schweizer Franken) wird mit ihm alle zwei Jahre die jeweils beste künstlerische Leistung eines Schauspielstudenten, einer Schauspielstudentin im Rahmen des jährlich stattfindenden Treffens deutschsprachiger Schauspielschulen ausgezeichnet, das gemeinsam von der Kongregation der Schauspielschulen (›Ständige Konferenz Schauspielausbildung‹ SKS) und der Europäischen Theaterakademie ›Konrad Ekhof‹ organisiert wird. Hält man sich die der Tendenz nach ›entgrenzenden‹ Kräfte vor Augen, die das Feld der Darstellenden Künste in den 1990er Jahren – da auf den Siegeszug des Regietheaters in den 1970er und 1980er Jahren hin auch eine gewisse Konjunktur ›postdramatischer‹ Theaterformen eingesetzt hatte[8] – prägen, so ist nicht zuletzt die Art und Weise interessant, wie etwa der Zweck des Vontobel-Preises im Jahre 1997 umrissen wird:

»Der ›Vontobel-Preis‹ wird zur Förderung des Ensemblegedankens an Schauspielstudierende vergeben, die durch ihre Arbeit deutlich sichtbar werden lassen, dass die intensive künstlerische Zusammenarbeit in der Realisierung eines dramatischen Textes oder einer anderen Form der Theaterarbeit, über die stilisierende Funktion hinaus, den qualitativen Kern der Theaterkunst ausmachen.«[9]

Auch wird in den 1990er Jahren eine Reihe weiterer Schauspielpreise ins Leben gerufen, welche (wie der seit 1981 existierende, an die Hamburger Bühnen gekoppelte *Boy-Gobert-Preis*) lokal oder regional verwurzelt beziehungsweise an eine konkrete Spielstätte gebunden sind, so etwa der *Oberhausener Theaterpreis* (seit 1994), der *Rita-Tanck-Glaser-Schauspielpreis*, der ebenfalls an Schauspielerinnen und Schauspieler vor allem der Bühnen in Hamburg verliehen wird (seit 1996), oder der *Kurt-Meisel-Preis* des bayerischen Staatsschauspiels (seit 1997).

Am *Oberhausener Theaterpreis* lässt sich exemplarisch ein weiteres Novum aufzeigen, das vielen der in den 1990er Jahren gestifteten Schauspiel- und Theaterpreise gemeinsam ist: Die Neuigkeit besteht darin, dass zusehends das *Konsekrationswesen* im Theaterfeld sich mit der Logik privatwirtschaftlichen *Kultursponsorings* verbindet. Nicht selten wird die in Form der Dotierung eines Preises geleistete Unterstützung eines Theaters (und seiner Künstlerinnen und Künstler) durch lokal, regional oder überregional bedeutende Unternehmen mit einer ›freundschaftlichen Verbundenheit‹ zu der Spielstätte begründet. So stellt man etwa beim Theater Oberhausen im Hinblick auf den Theaterpreis des Jahres 2009 fest, mehrere Ober-

8 Siehe hierzu auch Punkt 4.3.1 zu den verschiedenen Ebenen der die Theaterregie betreffenden (Un-)Gläubigkeit.

9 Siehe Link 23.

hausener Unternehmen hätten »dankenswerter Weise wieder für gute Dotierungen gesorgt«, womit sie ein »unübersehbares Zeichen für die Wertschätzung ›ihres‹ Theaters setzen« würden.[10] Neben drei Jury-Preisen – à einmal 3.000, einmal 2.000 und einmal 1.000 Euro, gestiftet von der MAN TUROBO AG, den Wirtschaftsbetrieben Oberhausen GmbH respektive dem mittelständischen Handwerksbetrieb Nockmann & Gerstberger – wird auch ein mit 2.500 Euro dotierter, von der Stadtsparkasse Oberhausen gestifteter Publikumspreis verliehen (hier also können die Theaterbesucherinnen und Theaterbesucher »Ihren Lieblingsschauspieler oder Ihre Lieblingsschauspielerin wählen«).

Zwei weitere in den 1990er Jahren lancierte Auszeichnungen mit *städtischem* Bezug wiederum sind nicht *per definitionem* Schauspielpreise, sondern können auch an Repräsentantinnen und Repräsentanten anderer Kunstsparten im Bereich der Darstellenden Künste (Dramaturgie, Bühnenbild, Gesang, Tanz, Kabarett etc.) verliehen werden: Dies gilt für den *Theaterpreis Würzburg* (seit 1995) sowie den *Merkur-Theaterpreis* der Zeitung Münchner Merkur (seit 1996). Ihnen ist gemeinsam, dass sie seit einigen Jahren – zusätzlich zum Hauptpreis – ebenfalls einen *Förderpreis* ausloben. Eine Eigenheit des *Merkur-Theaterpreises* besteht darin, dass er auf die Initiative eines *nicht* feldspezifischen Mediums zurückgeht. Eine zweite, ebenfalls wesentlich von einem ›weltlichen‹ Massenmedium ausgehende Auszeichnung ist in dem vom Magazin *Stern* gemeinsam mit Akteurinnen aus dem Theaterfeld ins Leben gerufenen *Ulrich-Wildgruber-Preis* zu sehen, der im Jahr 2000 erstmals verliehen wurde.[11] Auch im frühen 21. Jahrhundert scheint sich der spätestens seit Mitte der 1990er Jahre zu beobachtende, zuweilen inflationär wirkende ›Preisschub‹ im Theaterfeld ungebrochen fortzusetzen: Anno 2005 werden der *Bochumer Theaterpreis* und – in der Schweizer Bundeshauptstadt – der *LOEB Schauspielpreis* gestiftet. Geht der erstere an Künstlerinnen oder Künstler, die am Schauspielhaus Bochum tätig sind (wobei auch hier neben dem Hauptpreis ein Nachwuchspreis vergeben wird; beide Auszeichnungen sind mit 3.000 Euro dotiert), so wird der vom traditionsreichen Berner Warenhaus LOEB gestiftete Preis in Zusammenarbeit mit dem Fachbereich Theater der Hochschule der Künste Bern an eine Absolventin oder einen Absolventen des an eben diesem angesiedelten Studiengangs Schauspiel verliehen. Seit dem Jahr 2007 schließlich existiert der von der lokalen Kreissparkasse gestiftete *Nordhäuser Theaterpreis* (dotiert mit 1.000 Euro),

---

10 Siehe Link 24.

11 Dieser ebenfalls zur Förderung *junger* Schauspielender ins Leben gerufene Preis war zunächst mit der Vergabe eines einjährigen Stipendiums (monatlich 500 Euro) verbunden. Seit 2007 wird er von der Nordmetall-Stiftung getragen, welche ihn in jüngster Vergangenheit mit jährlich 10.000 Euro dotiert. Die Auszeichnung wird in Zusammenarbeit mit dem Förderkreis des Hamburger St. Pauli Theaters verliehen.

der an eine Künstlerin, einen Künstler des Theaters Nordhausen – meist an eine Schauspielerin oder einen Schauspieler – geht.

Die Betrachtung der im Feld des Theaters verliehenen Darstellerinnen- und Darstellerpreise und ihrer im Laufe der Jahrzehnte sich ändernden Charakteristika förderte – so lässt sich resümieren – einige Wandlungstendenzen in der in dieser Sphäre der Kultur(re)produktion herrschenden Konsekrationslogik zutage: Nebst einer beachtlichen Beschleunigung der *Frequenz*, in welcher Künstlerinnen und Künstler geheiligt werden, und einem zunehmenden Ineinandergreifen von künstlerischer Konsekration und privatwirtschaftlichem Sponsoring ist die durchgängigste und auch schlagendste Veränderung darin zu sehen, dass insbesondere die *Auszeichnung von Novizinnen und Novizen* im Feld des Theaters forciert wird. Vor allem seit den 1990er Jahren werden mehr und mehr Preise ausgelobt, welche nicht die Verdienste längerfristig *bewährter* Kunstschaffender, sondern besondere ›künstlerische Leistungen‹ von Positions*anwärterinnen* und Positions*anwärtern* würdigen und diese entsprechend mit dem Etikett des Hervorragenden, ja der Aura einer außeralltäglichen Erscheinung versehen (sollen). Es handelt sich um eine Form symbolischen Kapitals, die – im Sinne eines objektivierten Zeichens der Anerkennung – in den ernsten Spielen des Wettbewerbs im Feld des Theaters sich als wertvolle Startausstattung erweisen kann, wenn es darum geht, (dereinst) innerhalb der »›actor's society‹« (Seglow 1977: 18) einen privilegierten Platz einzunehmen. Nun tritt damit in der Richtung sowie der Art und Weise, wie sich die Konsekrationslogik im Feld des Theaters verändert, eine gewisse Homologie zutage mit dem historischen »Wandel in den Vererbungsprinzipien«, wie ihn Martin Schmeiser (2003: 42) – aus sozialhistorisch-soziologischer Sicht – mit Blick auf die Reproduktionsstrategien qua familial-intergenerationeller »Platzierungsmacht« (ebd.: 43) beschreibt: Mit der Ablösung des Prinzips des Erstgeborenenrechts durch dasjenige der egalitären Erbteilung (entsprechend dem *Code civil*) verschieben sich im 19. Jahrhundert – nicht zuletzt unter dem Eindruck der Einführung der allgemeinen Schulpflicht, welche die Problematik der familialen Statusreproduktion zu einer Frage des guten Bildungsabschlusses werden lässt – der Zeitpunkt und die Logik der Weitergabe von Kapital von der »lebenszeitlich erst spät erfolgenden, ›posthumen‹ Vererbung« hin zur »möglichst frühzeitige[n] Investition verfügbarer Mittel in die nachwachsende Generation« (ebd.). Im übertragenen Sinne gilt dies auch für das hier betrachtete Theaterfeld: Das ursprünglich dominierende Prinzip einer traditionalen ›Heiligung auf Lebenszeit‹, von der die *Vererbung* solcher Auszeichnungen wie des *Iffland-Rings* oder des *Louise-Dumont-Goldtopas* von einem bestimmten Würdenträger (einer bestimmten Würdenträgerin) auf den nächsten (die nächste) gekennzeichnet ist, wird zusehends von einer Logik der ›Konsekration auf Kredit‹ abgelöst, von welcher die Künstlerinnen und Künstler – jedenfalls *manche* von ihnen – zu einem ungleich früheren biografischen Zeitpunkt erfasst werden.

Gerade an dem Einschub, dass nur *einige* Novizinnen oder Novizen solche Akte der Konsekration erfahren, wird der kompetitive und im Grunde genommen prekäre Charakter derselben deutlich: Die Vergabe von ›Heiligkeit auf Vorschuss‹ kommt einem Mechanismus des *selektiven Einschlusses* gleich, der denjenigen der neu ins Feld strömenden Akteurinnen und Akteure, denen dieser Schein verliehen wird, gleichsam eine legitime, ja prominente Feldzugehörigkeit attestiert, tendenziell *ohne* dass diese mittel- oder längerfristig unter Beweis gestellt worden wäre.[12] Und schließlich: Spricht Pierre Bourdieu (1999) mit Blick auf die zahlreichen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neu ins Feld der Literatur drängenden Theaterschriftsteller von »sanften Mechanismen des Ausschlusses« (ebd.: 195), die »der geschlossene Klub der Theaterdirektoren, der Stammautoren und Kritiker den Prätentionen der Neuankömmlinge entgegensetzt« (ebd.), so sieht die Situation von jungen Theaterkünstlerinnen und Theaterkünstlern anfangs des 21. Jahrhunderts in eben dieser Hinsicht gänzlich anders aus: Der an allen Ecken und Enden grassierenden Mode der Verleihung von Nachwuchspreisen scheint es um die Rekrutierung exklusiver Neulinge durch einen – meist zwar ›öffentlich‹ gemachten, indessen kaum als ›offen‹ ausgetragen zu bezeichnenden – Inklusionswettbewerb zu gehen. Allein der im Feld des Theaters heute nicht unübliche Begriff des künstlerischen ›Nachwuchses‹ verrät, dass mit Blick auf die eigene Kunstgattung – das Theater – von einer reproduktiven Ungewissheit ausgegangen wird und es also deren Gedeihen, ja ihr Überleben zu sichern gelte. Auch hierin mag ein Grund für den beschriebenen Wandel der Konsekrationslogik liegen.

Eine verwandte, parallel dazu stattfindende Entwicklung konnte – wie unter Punkt 7.3.4 grob nachgezeichnet – im Prinzip auch mit Blick auf die *Regie-Studiengänge* ausgemacht werden, die ebenfalls vornehmlich seit den 1990er Jahren an Bedeutung und strukturierender ›Ordnungskraft‹ im Feld gewinnen: Folgte – was die intergenerationelle Transmission jener Kapitalien und Fähigkeiten zum künstlerischen Stellungsbezug angeht, die für die positionale Landnahme im Feld

12 Wir haben es hier sozusagen mit einer Form der forciert ›institutionell-kontrollierten‹ (Pseudo-)Charismatisierung zu tun. An der *Charismatisierung* als Ablauffigur der Erzeugung des Neuen kann als spannungsvoll gelten, dass zum einen die Charismatisierung der »Inanspruchnahme einer Glaub- und Vertrauenswürdigkeit auf Vorschuss« (Oevermann 1999: 296) bedarf – womit sie »gemessen an formalen und standardisierbaren Kriterien unbegründet und irrational« erscheinen muss –, sie zum anderen aber die unabdingbare Voraussetzung dafür ist, »dass neue Ideen die materiale Chance erhalten, an der Realität geprüft zu werden und sich zu bewähren« (ebd.). Die im Theaterfeld um sich greifende, zusehends rationalisierte und institutionell beförderte Logik einer gezielt bestimmten ›Nachwuchstalenten‹ geltenden Konsekration auf Kredit stellt eben diese Ablauffigur im Grunde genommen von den Füßen auf den Kopf, um damit die Chance der Entstehung eines *wirklich* Neuen tendenziell zu unterlaufen.

unabdingbar sind – die Reproduktion der Struktur des Felds bis in die 1980er Jahre vornehmlich einem ›familialen‹ Sukzessionsmodus vom Ziehvater und Mentor (Intendant und/oder etablierter Regisseur) auf den Lieblingssohn und Zögling (vielversprechender Assistent), so kristallisiert sich – diesen Modus nicht ersetzend, wohl aber *überformend* und ein Stück weit *rationalisierend* – mit der Institutionalisierung der Regieausbildung an Schulen (mit ihren stärker formalisierten Prozeduren der Kompetenzvermittlung) eine vergleichsweise ›technokratische‹ Reproduktionslogik heraus, welche indessen (wie exemplarisch am Beispiel der Hamburger Schule gezeigt werden konnte) die Logik der ›familialen‹ Platzierungsmacht keineswegs tilgt.

9.1.2 Preiset den Regisseur!

Ergibt sich in jedwedem künstlerischen (Sub-)Feld, welches Institutionen herausbildet, die untereinander in Konkurrenz um die Durchsetzung der legitimen Sichtweise auf die betreffende Kunstgattung stehen, eine auf Dauer gestellte »Anomie« (Bourdieu 1999: 364), welche die Künstlerinnen und Künstler einem nie aufhörenden Kampf um Anerkennung, Geltung und also Definitionsmacht ausliefert, die ihrerseits »nur noch im Kampf selbst und durch ihn erworben und bestätigt werden kann« (ebd.), so ist mit Blick auf das Theaterfeld zu konstatieren, dass entsprechend ›offizielle‹ Instanzen, welche die ernsten Spiele des Wettbewerbs unter Regisseurinnen und Regisseuren im genannten Sinne verschärfen und perpetuieren würden, sich erst relativ spät herausbilden: Typischerweise werden Regisseurinnen und Regisseure zunächst – und bis tief in die 1980er Jahre hinein – nicht mit eigens zur Auszeichnung von Angehörigen der Gilde der *Regiekunst* geschaffenen Preisen geehrt (eine solche Gilde existiert ja auch gar nicht), sondern mit solchen, die in einem weiteren Sinne an Personen gehen, die sich um das Theater *insgesamt* verdient gemacht haben. Hierin ist ein deutlicher Unterschied zu den mitunter bereits im 19. Jahrhundert gestifteten Schauspielpreisen (vgl. oben) zu sehen: Hat sich der ›Beruf‹ des Schauspielers, der Schauspielerin ungleich früher ausdifferenziert und an relativer Autonomie gewonnen als jener der Theaterregie, so bilden sich eigens auf Regisseurinnen und Regisseure zielende Formen der institutionalisierten ›Heiligsprechung‹ auch erst entsprechend spät heraus. Nicht zuletzt hierin gründet der Umstand, dass die historisch ersten quasi-offiziellen Konsekrationen einzelner Regisseure im Rahmen von spartenübergreifenden Preisverleihungen stattfinden. Relativ frühe Beispiele hierfür sind in den beiden von der Stadt Wien gestifteten Auszeichnungen *Josef-Kainz-Medaille* (1958 lanciert) und *Johann-Nestroy-Ring* (1976)[13] sowie etwa im *Grillparzer-Ring* (seit 1965) zu sehen, der in der Träger-

13 Die beiden Auszeichnungen werden 1999 aufgelöst. Seit dem Jahr 2000 wird stattdessen der vom ›Verein Wiener Theaterpreis‹ in enger Zusammenarbeit mit der Stadt Wien lan-

schaft des österreichischen Unterrichtsministeriums steht. In der Eidgenossenschaft schließlich existiert ein entsprechend ›breit‹ gefasster Preis, der sich als Anerkennung für ›hervorragende Verdienste‹ um das Theater in der Schweiz begreift, in der Gestalt des – vom gleichnamigen Winterthurer Mäzen gestifteten – *Hans-Reinhart-Rings*. Seit 1957 wird dieser jährlich von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur verliehen. In der Person Leopold Lindtbergs wurde mit diesem Preis – nach zunächst zahlreichen Schauspielenden – im Jahr 1969 erstmals ein Regisseur ausgezeichnet, und 2011 konnte – *enfin* – Christoph Marthaler ihn sich an den Finger stecken.

In den späten 1980er Jahren sind sodann zwei neue Preise auszumachen, die sich – wiewohl explizit als *allgemeine* Theaterpreise konzipiert – insgeheim als eigentliche Regieauszeichnungen entpuppen. Ihnen ist gemeinsam, dass sie nicht auf einen bestimmten städtischen oder nationalen Raum begrenzt, sondern auf das ganze deutschsprachige Theaterfeld bezogen sind. Zum einen ist dies der 1987 von Erhard Friedrich, dem Mitbegründer und Verleger der Zeitschrift *Theater heute* (siehe Abschnitt 9.2) gestiftete *Fritz-Kortner-Preis*. Der in Gedenken an den Schauspieler und Regisseur Fritz Kortner (1892-1970) gegründete Preis sollte »jährlich einmal einen deutschsprachigen Theaterkünstler auszeichnen, dessen Wagemut, Wahrhaftigkeit und ästhetische Neugier zeigen, dass Kortners Beispiel fortwirkt«.[14] Diese Auszeichnung hält die Erinnerung an einen jener *richtungsweisenden Künstler* aufrecht, die als ›ganze Theatermänner‹ Eingang in die papierenen Ruhmeshallen der Theaterregie gefunden haben (siehe hierzu Abschnitt 10.1). Und geht der Preis bei seiner erstmaligen Verleihung 1987 an eine Regisseurin – Andrea Breth –, so werden in den folgenden Jahren (mit einer Ausnahme: 1997 erhalten ihn Christoph Marthaler und die Bühnenbildnerin Anna Viebrock gemeinsam) ausschließlich *Regisseure* mit ihm ausgezeichnet: 1988 geht er an Peter Zadek, 1990 an Einar Schleef und B. K. Tragelehn, 1991 an Kurt Hübner, 1994 an Frank Castorf, 1995 an Klaus Michael Grüber, 1996 an Peter Stein und 1999 schließlich – bei seiner letzten Verleihung – an Ivan Nagel. Nur vereinzelt werden mit dem Fritz-Kortner-Preis nicht Regisseure gewürdigt: 1989 und 1992 geht er an Schauspielende, 1993 an den Dramaturgen Dieter Sturm. Seit dem Jahr 2000 wird das Geld, das die Friedrich-Stiftung für den Preis zur Verfügung stellt, zur Nachwuchsförderung eingesetzt.

---

cierte und organisierte *Nestroy-Theaterpreis* verliehen, der unzählige Preiskategorien kennt: Nebst den Rubriken ›Beste deutschsprachige Aufführung‹ und ›Beste Regie‹ werden hier auch die ›Beste Ausstattung‹, die ›Beste Schauspielerin‹ und der ›Beste Schauspieler‹, die ›Beste Nebenrolle‹ und der ›Beste Nachwuchs‹, die ›Beste Off-Produktion‹ und das ›Beste Stück‹ (u.a.m.) gewürdigt. Und: Bei alledem wird viel Wert auf die *Publikumswirksamkeit* der Konsekration gelegt – die als *Show* inszenierte Verleihungszeremonie wird vom österreichischen Staatsfernsehsender ORF übertragen.

14 Siehe Link 25.

Ein zweiter solcher Quasi-Regiepreis ist in dem 1988 von der Berliner Stiftung Preußische Seehandlung gestifteten *Theaterpreis Berlin* zu sehen, mit dem Künstlerinnen und Künstler geehrt werden sollen, die für das deutschsprachige Theater ›Herausragendes geleistet‹ haben. Auch dieser Preis geht überwiegend an Regisseure: In der ersten Auslobung wird George Tabori ausgezeichnet, im Jahr darauf Peter Stein. 1991 wird Peter Palitzsch Preisträger, 1995 dann Claus Peymann und 1996 Heiner Müller. 1998 wird Luc Bondy auserkoren, im Jahr 2000 Frank Castorf, 2005 der Opernregisseur Peter Konwitschny und 2011 schließlich Dimiter Gotscheff. Auch in diesem Siegertableau bricht einzig Andrea Breth als Preisträgerin – sie wird 2006 gekürt – die recht geschlossene Regie-Männerriege.[15] Gelegentlich werden auch ›Künstler-Duos‹ von der Konstellation Regie/Bühnenbild ausgezeichnet. 2004 etwa geht der Theaterpreis Berlin an den Regisseur Christoph Marthaler und die Bühnenbildnerin Anna Viebrock,[16] im Jahr 2009 an Jürgen Gosch (Regie) und Johannes Schütz (Bühnenbild). In den 1990er Jahren erlebt die Tanzsparte eine kurzzeitige Konjunktur. 1990 geht der Berliner Theaterpreis an den Choreographen Johann Kresnik, und mit der Choreographin Pina Bausch, der Direktorin des nach ihr benannten Tanztheaters Wuppertal, wird im Jahr 1997 – in der zehnten Ausgabe des Preises – überhaupt erstmals eine Frau gekürt, die nicht Schauspielerin ist: 1992

---

15 Auf einen kurzen Auszug aus der Laudatio, die der Regierende Bürgermeister von Berlin, Klaus Wowereit, auf die Regisseurin hielt, wird weiter unten eingegangen.

16 Als eines der von Christina Haberlik (2004) in der gleichnamigen Publikation porträtierten *Theaterpaare* findet das Gespann Marthaler/Viebrock auch Eingang in eine das Theater betreffende papierene Ruhmeshalle der besonderen Art. Mehr als in jedem anderen künstlerischen Feld seien im Theater, so schreibt die Autorin im Vorwort des Porträtbands, »Paarbildungen die Keimzelle künstlerischer Prozesse: Sei es die Bindung eines Regisseurs zu seiner Lieblingsschauspielerin, mit der er besondere Ergebnisse auf der Bühne erzielt, sei es die ideale Kombination eines Bühnenbildners mit einem Regisseur oder eines Schauspielerpaares, das sich gegenseitig in unübertroffener Weise ergänzt und womöglich auch im Leben ein (Ehe-)Paar ist« – stets seien »die kreativen Prozesse, die aus der jeweiligen Paarung entstehen, konstituierend für ein besonderes künstlerisches Ergebnis« (ebd.: 6). Ist nun, wie ich dies in der Einleitung der vorliegenden Studie dargelegt habe, das Moment der ›Verrätselung‹ geradezu konstitutiv dafür, dass Kulturproduzenten als *Künstler* und ihre Arbeiten als künstlerische *Werke* wahrgenommen werden, so greift die Autorin des Bands *Theaterpaare* in ihrem Vorwort interessanterweise just auf dieses Deutungsmuster zurück, um die *künstlerische Besonderheit* der von ihr porträtierten Duos und deren Arbeiten hervorzuheben. Sie ›verrätselt‹ die Paare kurzerhand: Nicht immer sei es nämlich möglich, den Paaren »ihr Geheimnis zu entlocken« (ebd.: 7) – ja oftmals bleibe für die Künstlerinnen und Künstler selbst im Dunkeln, weshalb sie »ausgerechnet mit ihrem jeweiligen Theaterpartner wesentlich bessere Arbeitsergebnisse erzielen als mit anderen« (ebd.). Das Künstlerpaar: Mysterium hoch zwei!

war der Preis an Jutta Lampe gegangen. Weitere ausgezeichnete Schauspielende sind Bernhard Minetti (im Jahr 1994), Bruno Ganz (2001), Ulrich Matthes (2007), Josef Bierbichler (2008) sowie Margit Bendokat (2010). In jüngerer Zeit geht der Theaterpreis Berlin also vermehrt an (männliche) Schauspielende. Bei der Verleihung 2011 wurden mit Almut Zilcher, Samuel Finzi und Wolfram Koch gleich mehrere solche ausgezeichnet. Vereinzelt war der Preis auch schon an einen Dramatiker (1993 an Botho Strauß) oder einen Theaterkritiker (1999 an Henning Rischbieter) gegangen. Eigens, explizit und ausschließlich als *Regie-Preise* sich verstehende Auszeichnungen entstehen im Grunde genommen erst im Zuge der zunehmenden Fokussierung auf den ›Regienachwuchs‹ in den 1990er Jahren. Wurden mit dem Fritz-Kortner-Preis beziehungsweise werden mit dem Theaterpreis Berlin – als im Grunde genommen noch ›unspezifischen‹ Regiepreisen – die Namen solcher Künstlerinnen und Künstler geheiligt, die sich in ihrem Schaffen bereits längerfristig bewährt haben, so zeichnen sich die in den 1990er Jahren aufkommenden, nunmehr konkret auf die Regiekunst bezogenen Konsekrationsakte in ihrer Gestalt als ›Förderpreise‹ oder ›Nachwuchspreise‹ von vorneweg durch jene Strukturlogik einer Verleihung von ›Heiligkeit auf Vorschuss‹ aus, wie sie auch mit Blick auf das Subfeld des Schauspiels in dieser Zeit um sich zu greifen beginnt.[17]

Anno 1991 von der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste lanciert, wird der sogenannte ›Förderpreis für Regie‹ jährlich – anlässlich der Verleihung des Gertrud-Eysoldt-Rings (siehe Punkt 9.1.1) – an einen jungen Regisseur oder eine junge Regisseurin vergeben.[18] Als Juror der mit 5.000 Euro dotierten Auszeichnung wirkt jeweils *ein Mann*: Im Stiftungsjahr 1991 war dies der Schauspieler, Regisseur und Intendant *Hans Lietzau* (1913-1991), von 1992 bis 2006 dann der gleichermaßen ›ganze Theatermann‹ *Kurt Hübner* (1916-2007) und seit 2007 schließlich steht der Dramaturg, Theaterhistoriker und ehemalige Rektor der Berli-

17 Interessanterweise ist parallel hierzu in jüngerer Vergangenheit auch eine Wiederbelebung beziehungsweise forcierte öffentliche Promotion von ›umfassenden‹ Theaterpreisen zu beobachten. Dem weiter oben erwähnten, im Jahr 2000 in Wien lancierten *Nestroy-Theaterpreis* nicht unähnlich (siehe Fußnote 13), wird 2006 in Deutschland der nationale Theaterpreis *Der Faust* ins Leben gerufen. Jährlich werden mit ihm Theaterschaffende in den Kategorien ›Regie Schauspiel‹, ›Regie Musiktheater‹ und ›Regie Kinder- und Jugendtheater‹ sowie ›Darsteller/in Schauspiel‹, ›Darsteller/in Tanz‹ und ›Sängerdarsteller/in Musiktheater‹ und schließlich ›Choreografie‹ und ›Ausstattung Bühne/Kostüm‹ gewürdigt. Die vom Deutschen Bühnenverein, der Deutschen Kulturstiftung der Länder und der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste veranstaltete Preisvergabe soll nicht zuletzt auf die »große Leistungskraft« der staatlichen Bühnen Deutschlands aufmerksam machen (siehe Link 26).

18 Hie und da wird diese Auszeichnung auch ›Kurt-Hübner-Förderpreis für junge Regisseure‹ oder kurz ›Kurt-Hübner-Preis‹ genannt.

ner ›Ernst-Busch‹ Schule *Klaus Völker* (*1938) in dieser Funktion. Der Umstand, dass wir es bei diesem Konsekrationsakt mit einer Form der Erteilung legitimer Zugehörigkeit zum Feld der Theaterregie zu tun haben, die auf dem Verdikt eines singulären, mit einer geballten Ladung Definitionsmacht ausgestatteten Entscheidungsträgers beruht, lässt in zugespitzter Art und Weise deutlich werden, wie *personenabhängig* die Frage von Sein oder Nichtsein in diesem künstlerischen Subfeld mitunter sein kann. Drei Dinge fallen auf, wenn man sich die Liste der bisherigen Preisträgerinnen und Preisträger anschaut.

Erstens sticht ins Auge, dass – mit je einer Ausnahme – der Förderpreis in den ersten Jahren zunächst quasi ausschließlich an Jungregisseure geht (so in den Jahren 1991 bis 1998; mit Ausnahme von 1992) und danach eine Weile lang fast ausschließlich an Jungregisseur*innen* (1999 bis 2004; Ausnahme 2003). Erfahren also ab den späten 1990er Jahren zunehmend Regie-*Novizinnen* eine ›Konsekration auf Kredit‹ (vgl. den Punkt 9.1.1), so scheinen indes von 2005 bis 2010 schon wieder eher die jungen Männer *en vogue* zu sein. Abgesehen von 2007 (Preisträgerin: Jette Steckel) geht der Förderpreis in diesen Jahren – und damit in jüngster Zeit – wieder recht ausschließlich an *männliche* Positionsanwärter der Theaterregie. *Zweitens* fällt auf, dass offenbar bestimmte Städte oder konkrete Spielstätten die Konsekrationsmacht – längerfristig oder zumindest phasenweise – stärker an sich zu ziehen vermögen als andere. Auffallend oft werden Positionsanwärterinnen und Positionsanwärter geheiligt, deren Inszenierungen in München – und dort insbesondere an den Kammerspielen – erarbeitet und aufgeführt wurden: Mit der allerersten Ausgabe des Preises von 1991 wird Anselm Weber für seine *Minderleister* an den Münchner Kammerspielen ausgezeichnet. Eine richtiggehende München-Konjunktur ist dann in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts zu verzeichnen: 2001 erhält Monika Gintersdorfer den Preis für ihre Walsh-Inszenierung *Bedbound* an den Münchner Kammerspielen; 2002 Tina Lanik für ihre *Tropfen auf heiße Steine* am Bayerischen Staatsschauspiel München; 2003 Florian Fiedler für *Nieder Bayern!* am Volkstheater München und 2004 schließlich Daniela Kranz für *Mein junges idiotisches Herz* an den Kammerspielen. Mitte der 1990er Jahre lassen sich zwei weitere solche ›Hotspots‹ ausmachen: Zum einen kommen mehrere Preisträger vom Staatstheater Stuttgart (1993 wird Martin Kušej für seine dortige Inszenierung von *Kabale und Liebe* ausgezeichnet; 1995 Elmar Goerden für *Blunt oder der Gast* und 1998 schließlich Elias Perrig für *Das Wehr*), zum anderen vom Staatsschauspiel Hannover (1996 erhält Erich Sidler den Preis für seine dortige Inszenierung der *Marquise von O.* und 1997 bekommt Armin Holz ihn für *Die falsche Zofe*). *Drittens* ist festzustellen, dass nur vereinzelt Regisseurinnen und Regisseure für eine Inszenierung ausgezeichnet werden, die an einer Spielstätte der Freien Szene und also nicht an einem Stadt- oder Staatstheater erarbeitet wurde. Erstmals ist dies 1995 der Fall: In diesem Jahr erhält Pit Holzwarth den Preis für seine drei Inszenierungen *Perikles*, *Wie es Euch gefällt* und *Die lustigen Weiber von Windsor*, welche er an der Shake-

speare Company – einem selbstverwalteten Theaterkollektiv in Bremen – erarbeitet hatte. Elias Perrig wiederum wird 1998 – nebst seinem Stuttgarter *Wehr* – auch für das Theaterprojekt *Der letzte Henker* ausgezeichnet: eine Koproduktion der freien Theater Winkelwiese Zürich, Tuchlaube Aarau und Schlachthaus Bern. Mit Christiane Pohle erhält im Jahr 2000 auch erstmals eine Regisseurin den Förderpreis für eine Off-Produktion: Sie wird für ihre Inszenierung *Sitzen in Hamburg* (nach Tschechows *Drei Schwestern*) am freien Theater ›Laborlavache‹ in Hamburg ausgezeichnet. Ein weiteres Novum ist schließlich in der Verleihung von 2005 zu sehen: In diesem Jahr wird mit Sebastian Schug, der die Auszeichnung für seine Lorca-Inszenierung *Sobald fünf Jahre vergehen* am Studiotheater der ›Ernst-Busch‹ Schule erhält, erstmals ein Novize frisch von seiner Regieausbildungsstätte weg mit dem Förderpreis versehen.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Der *typischerweise* mit dem Regie-Förderpreis der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste auf Kredit geheiligte Nachwuchstheaterschaffende ist – sieht man von der insgesamt kurzen Novizinnen-Konjunktur um den Wechsel vom 20. zum 21. Jahrhundert ab – *männlich* und inszeniert zumeist an einem im Süden Deutschlands gelegenen *staatlich getragenen Haus*, welches sich – entsprechend der Logik der steten Umordnung des Theaterfelds hinsichtlich seiner künstlerischen Brennpunkte (siehe hierzu Punkt 7.2.4) – gerade einer *Phase erhöhter Aufmerksamkeit und Geltung* erfreut. Selbstredend lässt sich dieser Zusammenhang – da hier nicht eine bestimmte Kausalitätsrichtung unterstellt werden soll – auch umgekehrt formulieren: Der männliche Nachwuchsregisseur, dem es gelingt, mit seinem irgendwie besonderen *modus operandi*, also seiner eigenen Art der künstlerischen Positionierung zur Re-Charismatisierung eines bestimmten (zumal süddeutschen) Staatstheaters beizutragen, hat typischerweise die besten Aussichten darauf, die mit dem ›Förderpreis für Regie‹ verbundene Konsekrationsmacht an sich zu binden. Welche Rolle bei alledem möglicherweise *persönliche* Beziehungen oder ›künstlerische Freundschaften‹ spielen, die etwa zwischen dem *Juror* des Regie-Förderpreises (von dem allein ja abhängt, auf wen der Konsekrationsakt zielt) und dem jeweiligen *Intendanten* eines Hauses (dessen *Schützling* die Konsekration trifft) bestehen, kann an dieser Stelle nicht eruiert werden. Wollte man solcherart Verbindungen dingfest zu machen versuchen, so wäre hierfür eine recht komplexe Netzwerkanalyse nötig. Eine simple Probe aufs Exempel jedenfalls zeigt, dass sich der Preisrichter und der Mentor des Preisempfängers mitunter schon recht lange kennen: So vergibt Kurt Hübner den ›Förderpreis für Regie‹ in den Jahren 1993, 1995 und 1998 sukzessive gleich an drei junge Regisseure – Kušej, Goerden und Perrig –, deren Inszenierungen am Staatstheater Stuttgart erarbeitet wurden (siehe oben). Und just ab 1993 waltet dort ein gewisser Friedrich Schirmer zunächst als Schauspieldirektor und ab 1996 als Intendant des Schauspiels: jener Schirmer, den Hübner 1973 als Dramaturg an die Freie Volksbühne nach Berlin geholt hatte. Dass dieser Konsekrationsakt die Chancen auf eine

›Karriere‹ im Feld des Theaters zumindest nicht schmälert, zeigt sich an den weiteren Werdegängen der drei Auserkorenen: 2005 wird Martin Kušej (*1961) Schauspieldirektor der Salzburger Festspiele, seit 2011 ist er Intendant des Münchner Residenztheaters; Elmar Goerden (*1963) wird 2005 Intendant des Schauspielhauses Bochum und Elias Perrig (*1965) ist seit 2005 Schauspieldirektor am Theater Basel.[19]

Abschließend sei noch auf eine Instanz der Novizinnen- und Novizen-Konsekration hingewiesen, die in *direkter* Verbindung steht mit der verstärkt formalisierten *Regieausbildung*, wie sie im Feld des Theaters seit den 1990er Jahren auszumachen ist (siehe hierzu Abschnitt 7.3). Es ist nämlich so, dass seit nun bald einem Jahrzehnt sich alljährlich einer Auswahl von Studierenden der elf staatlichen Regieausbildungsstätten in Deutschland, Österreich und der Schweiz die Möglichkeit bietet, sich im Rahmen eines eigens hierfür ins Leben gerufenen Theaterfestivals direkt unter- oder aneinander zu messen:[20] Es handelt sich bei diesem einwöchigen Anlass um das ›Körber Studio Junge Regie‹, ein seit 2003 von der Universität und dem Thalia Theater Hamburg in Kooperation mit der in Hamburg ansässigen Körber-Stiftung organisiertes Festival, zu dessen Abschluss jeweils (von einer aus Theaterfachleuten zusammengesetzten Jury) die ›beste Nachwuchsinszenierung‹ erkoren und ausgezeichnet wird. Die obsiegende Regisseurin, der obsiegende Regisseur erhält von der 1959 gegründeten, nach dem Hamburger Unternehmer Kurt A. Körber benannten Stiftung eine Förderung in der Höhe von 10.000 Euro, welche für die Erarbeitung einer Inszenierung ›an einem renommierten Stadt oder Staatstheater‹ oder aber für die Entwicklung eines ›Projekts in der Freien Szene‹ eingesetzt werden kann.[21]

Schaut man sich die Gewinnerinnen und Gewinner der bisherigen acht Wettbewerbe an, so ist festzustellen, dass wir es bei diesen mit drei jungen Männern und vier jungen Frauen zu tun haben. Einmal kam auch ein ›Team‹ aus zwei Männern und einer Frau aufs oberste Siegertreppchen: 2010 holten Kristofer Gudmundsson, Gesine Hohmann und Stephan Stock den Preis nach ›Hildesheim‹. Damit machten an dem Festival erstmals Studierende einer Ausbildungsstätte das Rennen, welche am ›häretischen‹ Pol im Feld der Regieausbildung situiert ist (siehe hierzu die Punkte 7.3.2 und 7.3.3). Überhaupt fällt auf, dass es sich bei den Regieschulen, aus

19 »Sie alle verdanken der Talentpäppelung Schirmers viel«, so fasst es der Kulturjournalist Till Briegleb 2004 in einem *Newsletter* des Goethe-Instituts, in welchem er das Staatstheater Stuttgart als *Wiege des deutschen Regie-Nachwuchses* beschreibt. Siehe Link 27.

20 Ähnlich angelegt ist auch das am Münchner Volkstheater beheimatete Festival ›Radikal jung‹, auf welches ich indes erst weiter unten – im Zusammenhang mit der Produktion der papierenen Ruhmeshallen der Theaterregie, die allmählich zu *showrooms* mutieren (vgl. Abschnitt 10.2) – näher eingehe.

21 Siehe Link 28.

denen die Gewinnerinnen und Gewinner dieser Nachwuchsregie-*competition* stammen, kaum je um solche handelt, die sich am ›orthodoxen‹ Pol des Ausbildungsfelds befinden. Einzig Agnes Hansch – die Gewinnerin von 2004 – absolvierte ihr Regiestudium an einer solchen Stätte, nämlich der ›Ernst-Busch‹ Schule in Berlin. Zumeist, ja recht exklusiv machten bislang die Studierenden zweier Regiestudiengänge das Rennen, die in der oben angesprochenen Typologie einer ›Mittellage‹ zuzuordnen sind. Am häufigsten kommen die Siegerinnen und Sieger dabei aus Zürich: Wie schon der allererste Gewinner, David Bösch, der den Preis 2003 einheimste, studierten auch die Bestplatzierten in den Jahren 2005 (Seraina Maria Sievi), 2008 (Heike M. Götze) und 2009 (Daniel Pfluger) Regie an der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK. Und zweimal konnten mit Julia Hölscher (Siegerin 2007) beziehungsweise Gernot Grünewald (Sieger 2011) Regiestudierende der Theaterakademie Hamburg den Preis abräumen. Ob und inwieweit dieser auf Vorschuss Geltung verleihende Konsekrationsakt sich dauerhaft strukturierend auf die ›Ordnung des Theaters‹ auswirken wird, bleibt abzuwarten.

9.1.3 Kränkung, Kuscheln? Kampfansage!

Es bietet sich an, an dieser Stelle auf das Interview mit einer jungen Regisseurin einzugehen, dessen Zustandekommen von allen für die vorliegende Studie geführten Interviews am *dramatischsten* war. Der Interviewer war in eine deutsche Großstadt gereist, um einem dort stattfindenden Nachwuchs-Regie-Wettbewerb beizuwohnen und nach möglichen Interviewpartnerinnen und Interviewpartnern Ausschau zu halten. Weil er etwas früh dran war, begab er sich auf dem Weg zu der Spielstätte, an der gemäß Programm bald die nächste Inszenierung eines der an der Ausmarchung teilnehmenden Positionsanwärter gezeigt und einer Jury-Bewertung unterzogen werden sollte, in ein Kaffeehaus, das ihm von außen nett zu sein schien. Einmal Platz genommen und die Zigarette angezündet, ward er sogleich einer jungen Frau (zwei Tische weiter) gewahr, die – ganz offensichtlich von zwei, drei ihr vertrauten Personen umgeben – ganz bitterlich weinte, fast so, als sei eine Welt untergegangen. Selbstverständlich ließ sich der Forscher angesichts dieses nicht zuletzt insoweit außeralltäglichen Phänomens, als eine solch ungenierte, in lauten Schluchzern sich manifestierende Offenbarung tiefster Traurigkeit an einem *lieu public* in unseren Tagen und Breitengraden doch eher zu den selteneren Erscheinungen zählt, zu einer Art Anteil nehmenden Beobachtung der Situation hinreißen. Bald sollte sich als Grund des Jammers herausstellen: Der jungen Frau war – aus ihrer eigenen Sicht wie auch aus jener der sie umgebenden Gefolgsleute, die sie nach bestem Willen zu trösten suchten – Unrecht getan worden. Ja, wo wohl? An dem Regie-Nachwuchs-Wettbewerb! Wie sich dem Interviewer allmählich erschließen sollte, war ihre Inszenierung bereits aufgeführt, in einer Diskussionsrunde

reflektiert und – gerade eben – in einer die mehrtägige Konkurrenz begleitenden, eigens hierfür hergestellten kleinen ›Zeitung‹ kritisch besprochen worden (eine Prozedur übrigens, der alle an dem Wettbewerb teilnehmenden *opera operata* unterzogen werden; offenbar sollen hierdurch möglichst ›realitätsnahe‹ Verhältnisse geschaffen werden). Und in eben dieser Kritik (Oder war es in der Diskussionsrunde? Oder gar in beidem?) hatte sich die Regie-Novizin mit ihrem Werk so überhaupt nicht treffend wiedergefunden, so ganz und gar nicht verstanden gefühlt. Nachdem jedenfalls in dem Kaffeehaus sich die Lage etwas beruhigt, ja die junge Künstlerin – von ihrer Entourage immer wieder aufs Liebste umarmt – ihr Lächeln wiedergefunden hatte, traute sich der Interviewer schließlich vor, um sie um ein Interview zu bitten. Ohne Zögern sagte sie zu, und also konnte ein Termin vereinbart werden.

Die Art der Kränkung, welche die Nachwuchsregisseurin im Rahmen dieses Wettbewerbs, dessen richtende Instanzen (die Kritikerinnen und Kritiker, die Jury) mit Blick auf den beruflich-künstlerischen Werdegang der durch sie Beurteilten zweifellos »ein Stück Karriere in der Hand« (Luhmann 2004 [1986]: 32) halten,[22] bedenkt man die im Falle eines *positiven* Urteils sich einstellende Nobilitierung des betreffenden, an den Namen der Künstlerin, des Künstlers gekoppelten Werks (und sei es auch nur eine auf Vorschuss vollzogene Konsekration; vgl. Punkt 9.1.1), erlitten hat, sollte sich dem Forscher in ihrer *soziologischen* Dimension erst im Zuge der Analyse des Interviewprotokolls ganz erschließen.

Wir haben es bei der fraglichen Interviewee, Hella Nussbaum, mit einer in einem behüteten, indessen vergleichsweise kunst- und bildungsfernen, jedenfalls relativ wenig spezifisches Kulturkapital bereitstellenden Milieu ländlicher Prägung aufgewachsenen jungen Regisseurin zu tun, die unmittelbar nach Abschluss des Abiturs (welches sie mit Bravour bewältigt derart, dass den familialen Erwartungsstrukturen nach sie hierauf eigentlich hätte ein prospektiv Wohlstand sicherndes und Reputation verheißendes Studium in Angriff nehmen müssen) in maximaler Aufbruchstimmung vom Dorf in die Großstadt zieht. Dort absolviert sie zunächst ein geisteswissenschaftliches Bachelor-Studium, und hierauf nimmt sie – damit nun etwas unternehmend, was die in ihrem primärsozialisatorischen Kontext bestehenden Grenzen des Wünschbaren unterminieren sollte –, sich über die anfänglichen Bedenken ihrer Eltern hinwegsetzend, ein Studium der Theaterregie auf. Nun hat die Auswertung des Interviewprotokolls – von weiteren Aspekten abgesehen, auf die an dieser Stelle aus Gründen der Reduktion der Komplexität des Falls nicht

22 Es ist hier von einer gewissen strukturellen Verwandtschaft zwischen den Selektionsinstanzen im Feld des öffentlichen Bildungswesens – als eines ›Berechtigungswesens‹ (Meyer 1977) – und dem selektiven Charakter solcher Nachwuchs-Wettbewerbe im Feld des Theaters auszugehen. Vgl. hierzu auch die Ausführungen zum Wandel der ›Platzierungsmacht‹ unter Punkt 9.1.1.

eingegangen werden kann – zutage gefördert, dass in der um 1980 herum geborenen Hella Nussbaum[23] eine junge Künstlerin zu sehen ist, für welche das Moment der *Vergemeinschaftung* im Rahmen des Regiestudiums[24] von eminenter Bedeutung war (an dem Nachwuchs-Wettbewerb nimmt sie gleichsam zum *Abschluss* des Studiums teil). Und dies, wie an ihrer Schilderung insbesondere der Anfangszeit an der Regieschule deutlich werden sollte, in doppelter Hinsicht:

»Erst mal find ich, wenn man da ankommt, ist, ähm, ja es ist 'ne verrückte Zeit, also, ich finde, ganz wichtig sind so die Kommilitonen am Anfang, weil man so weiß, okay, mit euch fünfen, oder vier, wir waren nachher nur noch vier, ähm, verbringe ich jetzt irgendwie die nächsten zwei Jahre, also das ist wie heiraten oder so.«

Der Übergang der Interviewee vom noch vergleichsweise ›normalen‹ Bachelor-Studium – sie belegt zunächst eine Kombination geistes- und kulturwissenschaftlicher Fächer – zu dem eher außeralltäglichen Studium an der Regieschule wird (vor allem anfänglich) begleitet von Momenten größerer akuter Unsicherheit, die wesentlich aufgefangen werden dadurch, dass Hella Nussbaum in dieser Phase der biografischen Umorientierung in ihren Mitstudierenden eine verschworene, diffus strukturierte Gruppe findet, die sie *stante pede* ›ehelicht‹. Zum einen also bietet sich in dieser Clique – gerade angesichts der Verrücktheit, von der die Zeit insbesondere des Studienbeginns für Nussbaum gekennzeichnet ist – die Möglichkeit der gegenseitigen Selbstvergewisserung: Die junge – in ihrem Fall studentische[25] – »Künstlergemeinschaft« (Schüngel 1996: 234) hat – ganz wie Claus Ulrich Schüngel dies in seiner äußerst lesenswerten Studie über Puppentheater-Spieler mit Blick auf deren Situation zu Beginn des Prozesses der Verberuflichung ausmachen konnte – als eine Art reziproker »Stabilitätsfaktor« für die Novizin ein »erhebliches identitätssicherndes Gewicht« (ebd.). Aufs Engste damit verbunden, gibt – zum anderen – die Gruppe aber auch wesentlich jenen Rahmen ab, in dem die Regie-Positionsanwärterin ihren künstlerischen *modus operandi* zu entwickeln beginnt. Ein Aspekt erwies sich in dieser Hinsicht im Fall Nussbaum als zentral: Habe sich

23 Interview geführt am 18.03.2008.

24 Hella Nussbaum absolviert den Regiestudiengang an einer Schule desjenigen Typs, der eine Mittellage zwischen dem ›orthodoxen‹ und dem ›häretischen‹ Pol des Ausbildungsfelds einnimmt (vgl. die Punkte 7.3.2 und 7.3.3).

25 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass – im Unterschied zu anderen, vorwiegend der männlichen Genusgruppe angehörenden Theaterschaffenden, die sich der Regietätigkeit zunächst in einer Phase des (kollektiv-)autodidaktischen Experimentierens *außerhalb* eines institutionellen Kontextes (etwa mit Freunden in irgendwelchen Partykellern etc.) annähern – die im engeren Sinne so zu verstehende ›künstlerisch-berufliche‹ Sozialisation Hella Nussbaums erst an der Regie-Ausbildungsstätte selbst beginnt.

ihr »Jahrgang« – also die Gruppe von anfänglich fünf, später noch vier Regie-Studierenden –, wie sie im Interview zu verstehen gibt, »*wahnsinnig* viel ausgetauscht« über Fragen zuvorderst von der Art: »Wie politisch kann Theater sein?«, so verweist dies darauf, dass Hella Nussbaum und ihre Kommilitonen sich (charismatheoretisch besehen) in ihrer anfänglichen künstlerischen Orientierungsphase von einer Theaterkonzeption haben leiten lassen, die sich durch einen *gesellschaftlichen* Krisenbezug auszeichnete (vgl. Abschnitt 1.2).[26] Und lässt sie den Interviewer schließlich wissen, sie und ihre Mitstudierenden seien »von Anfang an 'ne super Konstellation« gewesen, die denn auch an der Regieausbildungsstätte nicht nur »als der politische Jahrgang«, sondern gleichzeitig »als der Kuscheljahrgang« von sich reden machen sollte,[27] so mag man darin letztlich einen Ausdruck des inneren Zusammenhangs der beschriebenen Momente – diffus strukturierte Logik der Selbstvergewisserung und identitären Stabilisierung einerseits, auf die Frage nach sozialen ›Nöten‹ ausgreifende Theaterkonzeption andererseits – erkennen. Vor diesem Hintergrund erst scheint mir die eingangs beschriebene Kränkungserfahrung verstehbar, wie sie die frischgebackene Positionsanwärterin Hella Nussbaum an dem Regie-Nachwuchs-Wettbewerb machen musste.

Ist allgemein mit Blick auf Neulinge, die sich daranmachen, in einer spezifischen Domäne der Kultur(re)produktion Tritt zu fassen, typischerweise – und dabei »gerade in Kombination mit familialen Abnabelungs- und personalen Suchprozessen« (Schüngel 1996: 228) – eine gewisse »Hinwendungsverstärkung« (ebd.) an die *Sache* zu beobachten, vermittels welcher erst es möglich wird, zu einer mehr oder minder tragfähigen künstlerischen Identität zu gelangen, so ist im Fall von Hella Nussbaum die vergemeinschaftende Dimension ihres Regiestudiums von im besten Sinne des Wortes *grundlegender* Bedeutung. Und erkennt etwa Clausen (1969) in

---

26 Siehe hierzu auch Punkt 8.1.4. Dort wird anhand zweier Kontrastfälle zwischen einem *binnen*-theatralischen und einem *extra*-theatralischen ›Konfliktmodell‹ im Sinne einer basalen, das künstlerische Schaffen anleitenden Denk- und Handlungsorientierung unterschieden. Nicht uninteressant mit Blick auf die Herkunftskonstellation Hella Nussbaums ist in diesem Zusammenhang, dass diese bei der Erhebung der objektiven Daten im Anschluss an das Interview den Interviewer davon in Kenntnis setzt, ihre Mutter sei politisch (links) engagiert.

27 Offenbar werden an der Ausbildungsstätte, an welcher Hella Nussbaum ihr Regiestudium absolvierte, die einzelnen Studierenden-Jahrgänge nach besonderen Merkmalen klassifiziert. Strukturell entspricht diese Praxis jener Logik der in jüngerer Zeit inflationäre Ausmaße annehmenden Ausrufung abermals neuer ›Regie-Generationen‹, wie ich sie als ein sich seit dem kollektiven künstlerischen Durchbruch der ›Regietheater‹-Protagonisten in den frühen 1970er Jahren (vgl. Abschnitt 4.2) zunehmend verselbständigendes Prinzip der Konstruktion papierener Ruhmeshallen beziehungsweise *showrooms* der Theaterregie rekonstruieren konnte (vgl. Abschnitt 10.2).

der Strategie des »Zusammenglucken[s]« (ebd.: 422) einen »hilfreichen Sozialmechanismus« (ebd.: 422), der es Schauspielerinnen und Schauspielern ermögliche, berufliche und persönliche Unsicherheiten zu ertragen, so scheinen wir es bei der seitens der jungen Regisseurin auszumachenden Kuschelstrategie mit einem durchaus vergleichbaren Mechanismus zu tun zu haben. Aus charismatheoretischer Sicht mag nun die Praxis des ›politischen Kuschelns‹ (um die beiden einander bedingenden Momente hier einmal begrifflich zusammenzuführen) durchaus als eine Art der – gleichsam hautnahen, recht unmittelbaren – Gefolgschaftsbildung und -bindung aufgefasst werden. Fragwürdig indes bleibt dann, ob und inwieweit dieser Praxis auch ein solches *Versprechen* innewohnt, angesichts einer tatsächlich gegebenen oder auch nur heraufbeschworenen – sei es nun gesellschaftlichen oder künstlerischen – Krise eine adäquate Lösung herbeiführen zu können, das Aussicht darauf hat, bei einer hinreichend tragfähigen Gefolgschaft auf Glaubenszuspruch zu stoßen:[28] An besagtem Regie-Nachwuchs-Wettbewerb jedenfalls, diesem zwecks selektiver Vorschusskonsekration besonderer Regietalente arrangierten »Kräftemessen« (Menger 2006: 58), dürfte just dies von den Positionsanwärterinnen und Positionsanwärtern verlangt worden sein – und offenbar stieß Nussbaum, die sich nicht nur mit ihrem *modus operandi* stark persönlich identifiziert, sondern auch die Nachwuchs-Konkurrenz recht ernstnimmt – es liegt bei ihr (sozusagen: tragischerweise) ein vergleichsweise ausgeprägter Glaube an die Legitimität und Wichtigkeit dieser Institution vor –, bei den urteilenden Instanzen nicht auf das richtige Gehör.

Abschließend sei – im Sinne eines Kontrastfalls gerade mit Blick auf diesen letzteren Aspekt des Glaubens an die institutionellen ›Spielregeln‹ – noch kurz auf eine gleichaltrige ›Kollegin‹ Nussbaums, also eine andere junge Regisseurin eingegangen: die unter Punkt 8.1.1 bereits zu Wort kommende, in der DDR geborene Jolanda Meissner. Sie, die im Übrigen – verglichen mit Hella Nussbaum – sich habituell durch einen ungleich stärker egozentrisch strukturierten *modus operandi* der Kunstproduktion auszeichnet, der mit einer Disposition der ›instrumentell-zweckrationalen‹ Weltaneignung einherzugehen scheint,[29] erfährt eine erste kleinere (weniger explizit als Wettbewerb konzipierte) feldspezifische Form der Konsekration bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt ihres künstlerischen Werdegangs: Gleich mit ihrer ersten Inszenierung, die sie im Rahmen eines Theater-Jugendclubs und also in einem lose institutionalisierten Zusammenhang erarbeitet, wird sie – da das Stück, so Meissner, »sehr gefragt« gewesen sei – zu mehreren Jugendtheatertagen

---

28 Um ein mögliches Missverständnis gleich auszuräumen: Es soll hier keinesfalls unterstellt werden, politisch motiviertes Kuscheln stelle *a priori* kein aussichtsreiches Krisenlösungsversprechen dar.

29 Während bei Nussbaum, wie die Fallrekonstruktion zutage gefördert hat, im Grunde genommen eine Orientierung am *Ensemble*-Prinzip auszumachen ist, begreift Meissner sich in ihrem theatralischen Schaffen eher als »Solitär« (Thurn 1983: 287).

eingeladen. Gegenüber solchen Formen der Vorschuss-Nobilitierung aber, wie sie seit den 1990er Jahren im Feld des Theaters installiert werden, um qua eines Mechanismus des selektiven Einschlusses alljährlich die ›Regisseure von morgen‹ zu küren, zeigt sie sich dezidiert kritisch. So hält sie etwa das Regienachwuchs-Festival *Radikal jung* (vgl. Abschnitt 10.2) für »ganz gefährlich«: Was sie an diesem stört, ist, dass dort nicht die Positionsanwärterinnen und Positionsanwärter *selbst* die Definitionshoheit darüber haben, was ›radikales Jungsein‹ denn eigentlich heißt, als vielmehr irgendwelche anderen (alten) Personen, deren Interessen sie als primär darin bestehend entlarven will, dem längst erschlafften Organismus der öffentlich getragenen Theater vermittels solcher Nachwuchs-Wettbewerbe die nötige Infusion frischen Blutes zu besorgen. Meissner stellt es in einen übergeordneten Zusammenhang: Überhaupt ziehe die Gesellschaft sich gegenwärtig »alles rein«, was ursprünglich mal »subversiv funktioniert« habe, mache es damit »zu ’ner Oberfläche« und etikettiere es dann auch noch »als ›radikal *jung*«. Das passt ihr, die sich als eine *echte* Häretikerin – und also keine Blutkonserve – begreift, ganz und gar nicht. Sie nämlich beansprucht diese Definitionsmacht für *ihre* Generation: »*Wir* sagen jetzt, wer ist hier radikal jung.« Des Weiteren führt Jolanda Meissner – womit sie, stellt man die unter Abschnitt 10.2 festgestellte Prädominanz bestimmter ›Herkunftshäuser‹ der zu dem Festival geladenen Novizinnen und Novizen in Rechnung, wohl nicht ganz unrecht hat – ins Feld, die Konsekration qua Regienachwuchs-Festival folge doch eigentlich einer Logik der Günstlingswirtschaft, mit welcher zumal eine bevorzugte Behandlung braver, angepasster Nachwuchsregisseurinnen und -regisseure einhergehe:

»Radikal jung ist ganz gefährlich, also das find ich zum Beispiel so, was ja, wo man wirklich sieht, wie das funktioniert, also da werden Stücke beim Theatertreffen protegiert, die kriegen da ’n Chefdramaturgen in die Hand, die geben das dann *den* Leuten, wo sie sagen, *das* sind jetzt hier junge Regisseure, die wollen wir in unserem Theater haben, das sind Leute, die machen dann kleine feine runde Inszenierungen, ja? *Hu-aaah* {Ausdruck der Langeweile}, so, und das, äh, das ist halt *null* Risiko, nä?«

Vor dem Hintergrund ihrer Kritik an der Logik, mit welcher vermittels solcher Konsekrationsakte wie desjenigen an dem Festival *Radikal jung* die Namen und Karrieren von aus ihrer Sicht im Grunde genommen risikoscheuen Jungregisseurinnen und Jungregisseuren produziert beziehungsweise befördert werden, nimmt Jolanda Meissner auch die *Regieausbildungsstätten* – gleichwohl sie selber (nach einem abgebrochenen Universitätsstudium und einer abgebrochenen Schauspielausbildung) an einer solchen studiert[30] – und deren geltungsproduktive Funktion ins

30 Meissner absolviert den Regiestudiengang an einer am ›orthodoxen‹ Pol des Ausbildungsfelds situierten Stätte, wo sie auf den ersten Blick nicht hinzupassen scheint. Und

Visier. Und auch hier sieht sie jene als ›systemkonform‹ apostrophierten Regiestudierenden bevorzugt, die mit der betreffenden ›Schule‹ gewissermaßen *auf Linie* sind:

»Wer zum Beispiel anerkannter Regisseur wird oder nicht, das geht ja schon in, lustigerweise in der Schule los, also es geht ja schon damit los, dass in der Schule halt, äh, Menschen d-, äh, oder Studenten, die konform sind, die Sachen machen, äh, wie sie ihnen aufgetragen werden, die nicht gegen den, versuchen, gegen den Apparat zu arbeiten, sondern in den Apparat rein, dass die dann zu den ganzen Studententheatertreffen geschickt werden und andere *nicht*, die Probleme machen und die sich selbständig irgendwo andere Spielstätten suchen oder so, ja?«

Dies nämlich habe sie immer wieder erlebt: dass, wer an solche Regie-Nachwuchs-Wettbewerbe – also »da zu diesen einschlägigen Veranstaltungen« – geschickt werde, im Grunde genommen durch das »Prüfsiegel« legitimiert sei, welches einem in Form des *Namens* der Ausbildungsstätte anhafte. Mit diesem versehen, könne man dann natürlich an »ganz andere Theater« gehen. Auf die Frage des Interviewers, ob sie denn *kein* solches Siegel trage, gibt Jolanda Meissner kurzerhand zu verstehen, sie habe das »sozusagen unfreiwillig« bekommen, allein schon aufgrund ihres Abschlussdiploms. Und das sei denn auch immer das Erste, so moniert sie schließlich, was in auf ihre Inszenierungen bezogenen Theaterkritiken thematisiert werde: ihre ›Herkunft‹ von der betreffenden Ausbildungsstätte – dabei würde sich die betreffende Schule, wie Meissner meint, mit ihr eigentlich »überhaupt nicht identifizieren«.

Anhand des Kontrasts zwischen Hella Nussbaum und Jolanda Meissner sollte deutlich geworden sein, wie unterschiedlich ›nachwachsende‹ Regisseurinnen mit den im Feld des Theaters herrschenden, zum gegenwärtigen historischen Zeitpunkt als institutionell *forciert* zu bezeichnenden wettbewerblichen Bedingungen umzugehen wissen. Während die in behüteten Verhältnissen aufgewachsene Nussbaum – sich der Tendenz nach um einen gemeinschaftlich strukturierten *modus operandi* theatralischen Schaffens bemühend – an der Nachwuchs-Konkurrenz recht jäh die Härte der ernsten Spiele des Wettbewerbs zu spüren bekommt, was sie in ihrem auf

wie im Interview verschiedentlich deutlich wird, bestehen tatsächlich während des Studiums gewisse Spannungen via-à-vis dieser Institution. Gleichzeitig verfügt sie als Studentin, was hier nicht unwichtig erscheint, bereits über ein ansehnliches Volumen an theaterrelevantem Sozialkapital (Kontakte zu Regisseuren, die in dieser Zeit im Theaterfeld zentrale, vielbeachtete Positionen einnehmen). Insoweit stehen ihr einige gute ›Anwälte‹ zur Seite, welche – ob nun symbolisch oder faktisch und abgesehen davon, dass Meissner über ein unschlagbar anmutendes, fast überschießendes habituelles Selbstvertrauen verfügt – ihren kritischen Status an der Regieschule nicht unwesentlich rückversichert haben dürften.

›politischem Kuscheln‹ basierenden Fundament (zumindest in dem konkreten Moment, da sie der Schlag der *Kritik* trifft) recht tiefgreifend erschüttert, begegnet Meissner – vor habituellem Selbstvertrauen strotzend und dies zuweilen auch ostentativ zur Schau stellend[31] – jedweder institutionellen ›Anmaßung‹ von vorneweg mit einer Kampfansage.

»Gleichviel«, so schreibt Pierre Bourdieu (1999), ob Konsekration »auf gehobene soziale Herkunft, besondere Diplome oder [...] auf den Beifall aus Kollegenkreisen zurückzuführen ist« (ebd.: 413) – auf jeden Fall erleichtere sie derjenigen Person, die sie erfährt, den »Zugang zu den seltensten Möglichkeiten« und verstärke »über die damit verliehene *Sicherheit* die subjektive Fähigkeit, sie praktisch in Anspruch zu nehmen« (ebd.). Gesetzt den Fall, das Feld des Theaters habe inzwischen einen Zustand angenommen, in welchem für bestimmte Novizinnen und Novizen die Frage des (einmaligen) ›Erfolgs‹ an einem Regie-Nachwuchs-Wettbewerb gleichsam zu einer *existenziellen* wird, so wäre Bourdieus Argument dahingehend zu ergänzen, dass ein (konkret situatives) *Ausbleiben* dieser so verheißungsvollen Konsekration unter eben solchen Umständen eine womöglich bereits bestehende, ja im Falle eines sozialisatorisch ›genuin‹ zur Kunst disponierten Individuums im Grunde genommen notwendigerweise vorhanden sein müssende Unsicherheit recht nachhaltig verstärken dürfte.

9.2 MASCULINITY MEETS CRITICS

Ist der Beruf der Theaterregie seit seiner Herausbildung zu einer distinkten künstlerischen Schaffensdomäne dominant männlich besetzt (vgl. Kapitel 3), so gilt dies nicht minder für denjenigen der Theaterkritik: Im Laufe des 18. Jahrhunderts bildete sich – im Gefolge der durch die *Presse* mit beförderten Entwicklung einer ›kritischen Öffentlichkeit‹ – allmählich das Genre der Theaterkritik, der Theaterrezension heraus (vgl. Brauneck/Schneilin 2007 [1986]: 1067). In Gotthold Ephraim Lessing, der zu seiner Zeit am Hamburger Nationaltheater (vgl. hierzu Abschnitt 3.1) wertende Aufführungsbesprechungen veröffentlichte, wird der erste Theaterkritiker gesehen. Ende des 18. und im frühen 19. Jahrhundert verstetigt sich die Praxis

31 Die Kindheit und Jugend Jolanda Meissners ist von vergleichsweise krassen Unstetigkeiten und abrupten Wendepunkten gekennzeichnet. Nicht zuletzt sieht sie sich etwa angesichts des Mauerfalls und der Wiedervereinigung Deutschlands (zur ›Wende‹ steckt Meissner mitten in der Schulzeit) in einem durchaus selbstcharismatisierenden Sinne ›genötigt‹, nochmals ganz von vorn zu beginnen. Wie die Fallrekonstruktion gezeigt hat, gründet das schlagende Selbstvertrauen der jungen Künstlerin ganz wesentlich in einer selbstcharismatischen (Hyper-)Kompensation primärsozialisatorischer Desintegrations- und Anomieerfahrungen.

theaterjournalistischen Schreibens,[32] wobei sich erste prominente, als besonders einflussreich geltende Kritiker einen Namen machen – so etwa Ludwig Tieck (1773-1853), der für die Dresdner Abendzeitung schrieb, Ludwig Börne (1786-1837) mit seiner politisch unterfütterten Theaterkritik oder Heinrich Laube (1806-1884), einem der »Wortführer des ›Jungen Deutschland‹« (vgl. ebd.: 1068). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts differenzieren sich sodann zusehends die Sprechtheater- und die Musiktheaterkritik aus. Als bedeutendster Verfechter eines neuen, naturalistischen Sprechtheaters gilt der Kritiker und Theaterleiter Otto Brahm (1856-1912).[33] Begegnen sich im frühen 20. Jahrhundert – wie im Abschnitt 3.2 gezeigt – Theaterregisseure zusehends als direkte *Kontrahenten* in dem Kampf um den legitimen Begriff und *modus operandi* ihrer Kunst, so beziehen in dieser Epoche auch die *Theaterkritiker* zunehmend Position gegeneinander[34] und setzen sich dabei mitunter anwaltschaftlich für bestimmte Regisseure ein: Herbert Ihering (1888-1977) beispielsweise unterstützte zuvorderst Bertolt Brecht und Erwin Piscator (vgl. ebd.). Auch wird in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Theaterzeitschriften gegründet: 1909 erscheint erstmals *Die Deutsche Bühne* als *Amtliches Blatt des Deutschen Bühnenvereins*;[35] 1911 lanciert das Deutsche Theater Berlin seine *Blätter des Deutschen Theaters* – ein Programm-Periodikum, das (mit mehreren Unterbrechungen) bis 1992 erscheint; von 1911 bis 1933 existiert in Berlin die von der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände edierte Monatszeitschrift *Die Scene*, in welcher nicht zuletzt auch Fragen der Theaterregie behandelt werden; 1924 schließlich wird in Österreich erstmals der Titel *Die Bühne* gedruckt, der bis heute als auflagenstärkstes österreichisches Theater- und Kulturmagazin gilt.[36] Nach Ende des Zweiten Weltkriegs – unter der nationalsozialistischen Herrschaft war die Theaterkritik »durch ›Kunstbetrachtung‹ ersetzt«

---

32 In dieser Zeit werden auch die ersten Theaterzeitschriften lanciert. Friedrich Schiller etwa ruft 1784 – zu diesem Zeitpunkt als Theaterdichter am Theater Mannheim angestellt – die Zeitschrift *Thalia* ins Leben. Adolf Bäuerle gründet 1806 die *Wiener Theaterzeitung* (erscheint bis 1860), ein in Österreich vielbeachtetes Druckerzeugnis zur Kunst und zum gesellschaftlichen Leben.

33 Brahm gilt als Ziehvater Max Reinhardts (vgl. Abschnitt 3.2).

34 Alfred Kerr (1867-1948) und Karl Kraus (1874-1936) etwa sollen sich wiederholt ganz arg in die Haare geraten sein (vgl. ebd.: 1068).

35 *Die Deutsche Bühne* gilt als das älteste sich allen künstlerischen Sparten des Theaters widmende Theatermagazin in Deutschland. Seit 1956 erscheint es monatlich. Herausgeber ist der Deutsche Bühnenverein als Arbeitgeberverband der Theater und Orchester. Seit 2007 hat die Zeitschrift ein kleines Geschwister, nämlich das – auch vom Bühnenverein publizierte – einmal jährlich erscheinende Jugend-Theatermagazin *Junge Bühne*.

36 *Die Bühne* wird vom Wiener Bühnenverein herausgegeben und nebst dem freien Verkauf im Zeitschriftenhandel an Theaterabonnentinnen und Theaterabonnenten vertrieben.

(vgl. ebd.: 1068) worden – entwickelt sich in der regionalen und überregionalen Tages- und Wochenpresse ein insgesamt als *dezentral* zu bezeichnender Theaterjournalismus, wobei sich im Theaterfeld selbst – bald – zwei Fachzeitschriften etablieren sollten, die eine vergleichsweise konzentrierte, hohe spezifische Definitionsmacht für sich beanspruchen können. Dies ist zum einen das 1946 in Ostdeutschland gegründete Monatsperiodikum *Theater der Zeit* und zum anderen die ebenfalls monatlich erscheinende Zeitschrift *Theater heute*, welche 1960 als westdeutsches Pendant beziehungsweise Gegenstück zur erstgenannten lanciert wurde.[37] Es kann im Rahmen der vorliegenden Studie nicht darum gehen, das Wesen der Theaterrezension soziologisch eingehend auszuleuchten. Nichtsdestoweniger lassen sich vier hinsichtlich der hier fraglichen, die ›Ordnung des Theaters‹ kennzeichnenden Strukturierungsprinzipien zentrale Eigenschaften der Theaterkritik herausstellen. Nebst dem eingangs erwähnten Umstand, dass diese journalistische Subdomäne seit den Tagen ihrer Stifter-Väter und in gewisser Hinsicht bis heute (vgl. Punkt 9.2.1) von Männern dominiert wird, sind drei weitere solche Strukturierungsmomente auszumachen.

Ein erster Aspekt ist, dass Theaterkritik – ganz im Sinne der unter Punkt 4.3.1 herausgearbeiteten ›Ebenen der (Un-)Gläubigkeit‹, auf denen sich die Produktion der Geltung der Theaterregie und ihrer Repräsentantinnen und Repräsentanten abspielt – als eine *Glaubensangelegenheit* zu begreifen ist. Wird etwa in dem Lexikon von Brauneck/Schneilin (2007 [1986]) die Theaterrezension als »Teil der literarischen Kritik« (ebd.: 1067) verstanden, so zeigt sich auch an weiteren Stellen des betreffenden Eintrags, dass den Herausgebern dieses offiziösen Nachschlagewerks im Grunde genommen ein ›Literaturtheater‹ (oder allenfalls ein ›Regietheater‹), keinesfalls aber ein ›postdramatisches‹ Theater vorschwebt: Der Theaterkritik nämlich gehe es um die »Erläuterung und Darstellung sowohl der literarischen Vorlage, der Absicht des Autors als auch der theatralischen Realisierung und deren Absicht« (ebd.). Dass Theaterkritikerinnen und Theaterkritiker sich mitunter auch solchen theatralischen Produktionen widmen, die *ohne* dramatische Vorlage auskommen, wird in dem Lexikon nicht erwähnt. Die hohe ›Glaubensaffinität‹ der Theaterrezension scheint nun wesentlich darin zu gründen, dass gerade mit Blick auf *theatralische* Werke – nicht zuletzt aufgrund ihres ephemeren Charakters (vgl. hierzu Fußnote 37 in Kapitel 4) – äußerst schwerlich von der Möglichkeit einer irgendwie ›objektiven‹ Beurteilung die Rede sein kann.[38] Clausen (1969) zufolge verfügt die

37 In der *Opernwelt* wiederum, einer ebenfalls seit 1960 erscheinenden Fachzeitschrift, ist sozusagen das Musiktheater-Pendant zu *Theater heute* zu sehen. Auf die konsekrative Bedeutung von *Theater heute* wird weiter unten (Punkt 9.2.1) näher eingegangen.

38 Für die Theaterkritik ist ihre gleichzeitig informierende *und* Meinung äußernde Form konstitutiv. In dem von Brauneck/Schneilin (2007 [1986]) herausgegebenen Theaterlexikon wird *Theaterkritik* definiert als »beschreibender, interpretierender, einordnender und

Institution der Theaterkritik über keine »konsistente[n] Maßstäbe der Theaterleistung« (ebd.: 416).[39] Auch bewerteten die Kulturjournalisten – die der Autor übrigens als »Lückenbüßer« (ebd.) im Pressebetrieb apostrophiert – insofern immer eine »verzerrte Arbeitsleistung« (ebd.), als sie zumeist nur die *Premiere* besprechen und also spätere Aufführungen nicht mehr berücksichtigen würden. Beklagt Clausen Ende der 1960er Jahre (aus einer dem Theater äußerlichen, berufssoziologischen Perspektive) noch das Fehlen verbindlicher Bewertungskriterien in der Domäne der Theaterkritik, so werden in jüngerer Zeit – da das ›Regietheater‹ längst seinen Siegeszug hinter sich hat und die *modi operandi* der Theaterregie zu einer Frage der individuellen künstlerischen ›Signatur‹ sich gemausert haben (siehe Punkt 4.3.2) – feldintern Stimmen laut, welche feststellen wollen, dass die Theaterkritik sich just diese *Wertfreiheit* und *Unverbindlichkeit* zu ihrem eigentlichen Leitprinzip gemacht habe: Glaubt man etwa Adolf Dresen (2001), so hat »unsere neue Kritik« (ebd.: 28) es sich zu eigen gemacht, gleichsam absichtlich »nicht-normativ« zu verfahren: »Sie hasst das Konservative, Konventionelle, sie fordert Innovationen, Revolutionen, sie stützt die Avantgarde. Sie hat höchstens noch eine Norm: keine Norm mehr zu haben.« (Ebd.)

Ein zweites Moment, welches hinsichtlich der Rolle der Theaterkritik bei der (Re-)Produktion der im Feld des Theaters herrschenden Relevanzstrukturen und Geltungshierarchien von Bedeutung ist, ist in dem zunächst vielleicht trivial wirkenden Umstand zu erblicken, dass das Theaterrezensionswesen aufgrund seines Status einer nur *relativ autonomen* Subdomäne im Feld des Journalismus nicht nur von der Organisationsrationalität dieser ihrerseits nur relativ autonomen Sphäre im Feld der Kultur(re)produktion geprägt ist, sondern insbesondere auch deren übergreifenden Entwicklungs- und Wandlungstendenzen unterliegt. In dem Eintrag zur ›Theaterkritik‹ bei Brauneck/Schneilin (2007 [1986]) findet sich der Hinweis, es handele sich bei dieser um eine *journalistische Tätigkeit*, und somit sei sie auch »deren Gesetzen unterworfen« (ebd.: 1067). Zu diesen Eigengesetzlichkeiten werden dann gezählt: dass die Länge des Berichts meist vorab festgelegt sei; dass sich die Rezension sowohl an Laien als auch an Fachleute richte (und der Theaterkritiker sich daher um einen verständlichen, ›feuilletonistischen‹ Stil zu bemühen habe); und schließlich, dass das »Niveau der Argumentation« von dem »intellektuellen Level des auftraggebenden Organs« abhänge (ebd.). Gerade mit Blick auf die jüngere, von der zunehmenden Digitalisierung der Presseberichterstattung geprägten

---

wertender, auch glossierender Bericht über einen abgeschlossenen, nur bedingt wiederholbaren Vorgang auf der Bühne nach subjektiven Kriterien für Presse, Funk oder Fernsehen« (ebd.: 1067).

39 Clausens Argument ist im Zusammenhang seines Versuchs zu sehen, die Unmöglichkeit der Zurechnung theatralischen Erfolgs als konstitutives Problem des *Schauspielberufs* verstehbar zu machen.

Vergangenheit lassen sich nun reichlich tiefgreifende Transformationen des Wesens der Theaterkritik ausmachen. In einem *Newsletter* des Goethe-Instituts beschreibt der freie Theater- und Literaturkritiker Jürgen Berger,[40] wie »das Internet die Theaterkritik verändert«. Berger geht von einer unaufhaltsamen Verlagerung von Teilen der Theaterkritik ins Internet aus, die nicht zuletzt eine Dynamisierung der Rezensionspraxis mit sich bringe:

»Nicht nur die Theater erfinden sich permanent neu, auch die Theaterkritik ist einem Wandel unterworfen. In Printmedien wird ihr immer weniger Platz zugebilligt, gleichzeitig gibt es im Internet aber neue Plattformen, auf denen die Theaterkritik eine ungeahnte Beschleunigung erfährt.« (Vgl. ebd.)

Fünf Trends macht der Autor aus: erstens einen *Schwund* theaterkritischer Beiträge allem voran in der Regionalpresse. Theaterredaktionen regionaler Tageszeitungen beschränkten sich, so Bergers Diagnose, zusehends auf die journalistische Begleitung des Theaterschaffens im Verbreitungsraum des jeweiligen Mediums. Gleichzeitig sei – zweitens – insgesamt eine Fokussierung der Theaterkritik auf die Produktionen an den größten Stadt- und Staatstheatern auszumachen, also eine gewisse Zentralisierungstendenz der Aufmerksamkeit auf die ›Leuchttürme‹ im Feld des Theaters (vgl. hierzu Punkt 7.2.2). Die »Theater jenseits der Metropolen« – Spielstätten in kleineren (Provinz-)Städten – tauchten demgegenüber immer seltener im Feuilleton auf. Drittens beobachtet Berger, dass Wochenzeitungen beziehungsweise -zeitschriften wie *DIE ZEIT* oder der *Spiegel* praktisch gar keine Theaterkritiken mehr bringen. Die »ganze Bandbreite der deutschsprachigen Theater« werde im Grunde genommen – und hierin ist der vierte Trend zu sehen – nur noch von monatlich erscheinenden Fachzeitschriften (Berger nennt explizit *Theater heute*) sowie überregionalen Zeitungen wie der *Süddeutschen*, der *FAZ* und der *Frankfurter Rundschau* in den Blick genommen. Fünftens schließlich sieht Berger in der Gründung von immer mehr Internetportalen, die sich »ausschließlich oder in großem Maß dem kritischen Format verschreiben«, eine Parallelentwicklung zu diesem »partiellen Rückzug der Theaterkritik« aus den Printmedien: Pionierin dieser Entwicklung ist die in Berlin ins Leben gerufene Seite *nachtkritik.de*, zu der sich nunmehr das von *Theater heute* installierte Portal *kultiversum* sowie das Münchner Digitalfeuilleton *kultur-vollzug* gesellen. Berger schildert die Arbeitsweise dieser Plattformen wie folgt: Wie bei Tages- und Wochenzeitungen existiert jeweils eine Redaktion, die um die Auftragsvergabe und Betreuung der eingehenden Kritiken besorgt ist. Als wesentlichen Unterschied nennt er, dass die Internetportale nicht an Redaktionszeiten gebunden sind, wie dies bei Presseerzeugnissen – im Sinne eines »insgesamt komponierten Mediums« mit seinen verschiedenen Ressorts – der Fall

40 Siehe Link 29.

ist. Aufgrund dieses Umstands funktionieren die digitalen Theaterkritiken ungleich schneller. Berger diagnostiziert eine »rasante Beschleunigung« theaterkritischer Berichterstattung: Im *World Wide Web* gebe es »kein Warten auf den Redaktionsschluss und die Drucklegung des Mediums« – folglich könnte (zumindest theoretisch) »der Online-Kritiker im Prinzip schon während einer Premiere schreiben, seinen Text direkt aus dem Theater online stellen und im Zweifelsfall sogar schneller als der Kollege vom Funk sein«. Jürgen Berger hegt Zweifel an Sinn und Wünschbarkeit einer solchen Beschleunigung der Theaterkritik, laute doch »eine goldene Regel der Zunft«, der Kritiker sollte »seine Eindrücke eine Nacht ruhen lassen«, bevor er über das Stück schreibt. Bei dem Portal *nachtkritik* indes müsse der Rezensent, die Rezensentin den Beitrag über die (allermeist ja spätabendlich stattfindende) Vorstellung schon zum frühen Morgen am Tag danach eingereicht haben – und weil die »Gnade der schnellen kritischen Sturzgeburt« nicht allen gegeben sei, schwanke die Qualität dieser Online-Kritiken stark, so Berger. Oftmals würden Inszenierungen »lediglich deskriptiv angerissen und pauschalisierend in den Blick genommen« – an eingehenden Besprechungen fehle es weitgehend. Eine andere aus seiner Sicht bedenkliche Entwicklung, die mit der Verlagerung der Theaterkritik ins Internet einhergeht, erkennt Jürgen Berger darin, dass der Theaterrezensent mehr und mehr zum »stationären Kritiker« werde. Wie die regionalen Printmedien, die ihre Theaterredakteurinnen und -redakteure aus Kostengründen kaum mehr in die Weiten der Theaterlandschaft entsenden können, verfügen auch die Internetportale nicht über die Mittel, ihre Schreibenden auf Inszenierungs-Erkundungstouren durch verschiedene Städte beziehungsweise deren Spielstätten zu schicken. Zumeist lassen die digitalen Plattformen ihre Theaterrezensionen von ortsansässigen Autorinnen und Autoren schreiben. Dabei ist für Berger *eines* absolut zentral beim Kritikerberuf: »Er muss reisen« – stehe und falle die Qualität einer Theaterrezension doch »mit dem Horizont und den Vergleichsmöglichkeiten des Kritikers«.[41]

41 Berger fokussiert auf die *produktionsseitigen* Veränderungen, die mit der Verlagerung der Theaterkritik von der Presse ins Internet einhergehen. *Rezeptionsseitig* ist diese Verlagerung auch dahingehend zu reflektieren, dass sich das Schreiben über Theater damit zusehends aus einem *allgemein* informierenden Medium verabschiedet, um in einem *spezialisierten* Gefäß stattzufinden. Stößt man als Zeitungsleserin, als Zeitungsleser auch mal beiläufig auf eine Theaterkritik und nimmt diese (womöglich dann erst: interessiert) zur Kenntnis, so bedingt der Besuch eines theaterbezogenen Internetportals ungleich stärker, dass dieses von einer *bereits theaterinteressierten* Person gezielt angesteuert wird. Theaterkritik wird damit der Tendenz nach zu einer *Insider*-Angelegenheit. Wiewohl das Internet gerne als maximal offener Raum beschrieben wird, könnte man also auch von einer Schließungsbewegung sprechen: Auf der Seite der Öffentlichkeit schrumpft Theaterkritik, so betrachtet, zur Sache von Theaterkennerinnen und Theaterkennern zusammen.

Diese von Berger – sicherlich etwas zugespitzt – umrissenen Entwicklungstendenzen, denen im Grunde genommen die Diagnose einer De-Professionalisierung der Theaterkritik inhärent ist, entbehrt nicht einer gewissen Brisanz, wenn man sich nun noch den *dritten*, im Hinblick auf die ›Ordnung des Theaters‹ besonders relevanten Aspekt des Theaterrezensionswesens vor Augen führt: dass nämlich die Theaterkritik als eine *Ordnungskraft* im Feld des Theaters zu begreifen ist. Brauneck/Schneilin (2007 [1986]) wollen in ihrer Definition der Theaterkritik konstatieren, diese sei von zwar »unbestreitbarem, aber oft überschätztem Einfluss auf Karrieren, Besucherzahlen der Theater und Erfolg von Theaterstücken« (ebd.: 1067). In dem Lexikoneintrag heißt es sodann, die Theaterkritik habe eine »Kunstrichterfunktion«, deren Wirkung vom »Renommee des Theaterkritikers und des Publikationsorgans« abhänge (ebd.). Erinnern wir uns an die oben angeführte Diagnose Jürgen Bergers, wonach ein umfassender Theaterjournalismus heutzutage fast nurmehr in Fachperiodika und einigen wenigen überregionalen Pressetiteln stattfinde, so ist in der *konzentrierten Konsekrationsmacht*, welche die Zeitschrift *Theater heute* – wie im unten stehenden Punkt 9.2.1 gleich dargelegt wird – den Theaterkritikern (und auch einigen Theaterkritikerinnen) einräumt, vielleicht nicht zuletzt eine feldinterne ›Kollektivlösung‹ des Problems der insgesamt abnehmenden Präsenz und Relevanz theaterjournalistischer Beiträge in der allgemein informierenden Presse zu sehen.

9.2.1 Die Konsekrationsmacht der Fachzeitschrift

Eine Fachzeitschrift, die im Feld des Theaters über eine zentrale ›theaterkritische‹ Definitionshoheit und entsprechend viel Konsekrationsmacht verfügt, ist – wie oben erwähnt – in dem Periodikum *Theater heute* zu sehen. Im Zusammenhang mit der Frage nach feldspezifischen Mechanismen der ›Heiligsprechung‹ von Theaterschaffenden sind zuvorderst die ›Jahrbücher‹ von *Theater heute* von Interesse, welche – seit Mitte der 1970er Jahre – eine ›Kritikerumfrage‹ enthalten: Zwischen jeweils etwa 35 und 45 Theaterjournalistinnen und Theaterjournalisten werden von der Redaktion dieser Fachzeitschrift alljährlich angehalten, in verschiedenen Rubriken – darunter die *Inszenierung* beziehungsweise *der Regisseur, die Regisseurin des Jahres*[42] – ihre Favoritinnen und Favoriten der vergangenen Spielzeit zu nennen

---

42 Die weiteren Rubriken sind: Theater des Jahres, Schauspieler und Schauspielerin des Jahres, Dramaturg des Jahres, Bühnenbildner/in des Jahres, Kostümbildner/in des Jahres, Deutschsprachiges Stück des Jahres sowie Ausländisches Stück des Jahres. Wie weiter unten noch gezeigt wird, stellt die Kategorie *Inszenierung des Jahres*, bei der oftmals auch vom *Regisseur des Jahres*, von der *Regisseurin des Jahres* die Rede ist, der Tendenz nach die Königsdisziplin dieser Konkurrenz dar. Auch werden im Rahmen der ›Kritikerumfrage‹ von *Theater heute* seit einiger Zeit – ganz im Sinne der unter Punkt 9.1.1

(auf der Grundlage der eingehenden Voten werden dann für jede Kategorie die meistgenannten Personen oder Werke ermittelt). Guckt man sich die Namen der als Umfrageteilnehmende angeführten Kritikerinnen und Kritiker sowie deren jeweilige Anbindung an einen Verlag beziehungsweise ein Medium an, wie ich dies exemplarisch anhand einiger Jahrbücher (mit Erscheinungsjahren zwischen 1980 und 2009) getan habe, so zeigt sich, dass die Jahresenquete von *Theater heute* von einer zweifachen Dominanzstruktur geprägt ist: Sie ist traditionell *männlich* und dabei – was die räumliche Verteilung der von den Kritikerinnen und Kritikern repräsentierten Medien auf den deutschsprachigen Raum angeht – überaus *deutsch*. Seit jeher sind Theaterkritikerinnen bei der Umfrage ungleich weniger zahlreich vertreten als ihre männlichen Berufskollegen. In dem *Theater heute*-Jahrbuch von 1980 finden sich unter den insgesamt 31 Befragten gerade mal vier Frauen. Dieses Verhältnis bleibt bis in die frühen 1990er Jahre in etwa gleich. Im Jahr 1993 sind es dann acht Kritikerinnen, allerdings bei total 40 Befragten. Bis in unsere Tage hat sich an der Unterrepräsentanz von Frauen in dieser Umfrage kaum etwas geändert: Sind 2001 erstmals mehr als zehn Journalistinnen an ihr beteiligt (elf von insgesamt 41 Befragten), so werden es – von insgesamt immer etwa um die 40 Befragten – auch bis ins Jahr 2009 letztlich nie mehr als deren zwölf sein.[43] Und, wie gesagt, die befragten Kritikerinnen und Kritiker repräsentieren recht exklusiv *deutsche Medien*: Von den im Jahr 1985 insgesamt 33 Befragten ist dies bei 31 Theaterjournalistinnen und Theaterjournalisten der Fall – nur je ein Journalist beziehungsweise eine Journalistin schreibt für ein alpenländisches Publikationsorgan (die *Basler Zeitung* respektive das österreichische Nachrichtenmagazin *profil*). Diese relativ marginale Involviertheit seitens für schweizerische oder österreichische Medien arbeitender Theaterkritikerinnen und Theaterkritiker bleibt über die Jahrzehnte konstant: Sowohl bei der Umfrage von 1995 als auch bei jener von 2005 stellen die Medien der Schweiz und Österreichs zusammen gerade mal *vier* der insgesamt 42 respektive 39 befragten Journalistinnen und Journalisten (vgl. Theater heute 1985; 1995; 2005).[44]

---

erörterten Logik einer zunehmend auf Kredit gewährten Konsekration im Feld des Theaters – allerhand Nachwuchs-Theaterschaffende gekürt (siehe weiter unten).

43 Vgl. Theater heute (1980; 1985; 1991; 1993; 1996; 1998; 2001; 2005; 2009).

44 Zwei weitere Phänomene fallen bei Betrachtung der an der Umfrage von *Theater heute* partizipierenden Kritikerinnen und Kritiker auf: erstens, dass es über die Zeit hinweg zu gewissen Gewichtsverschiebungen zwischen den beteiligten Pressetiteln kommt. Sind 1985 etwa die beiden Frankfurter Organe *FAZ* und *Frankfurter Rundschau* mit zusammen sechs Redaktionsmitgliedern – je drei – am prominentesten an der Umfrage beteiligt, so stellt 1995 die Münchner *Süddeutsche Zeitung* mit fünf Umfrageteilnehmenden (vier Kritiker, eine Kritikerin) das Schwergewicht dar: *FAZ* und *Frankfurter Rundschau* stellen in diesem Jahr nurmehr je zwei Votierende. 2005 hingegen ist keine solche (relative) Dominanz eines einzelnen Mediums mehr auszumachen, was mitunter dem zweiten zu

Die Namen jener Personen hier aufzulisten, die *als Regisseure* dadurch geheiligt worden sind, dass ihre *opera operata* mittels der Umfrage der Fachzeitschrift zu einer ›Inszenierung des Jahres‹ erhoben wurden, täte den unter Punkt 9.1.2 der vorliegenden Studie (zu den Regiepreisen) gewonnenen Einsichten kaum etwas hinzufügen. Es handelt sich bei den von *Theater heute* seit den 1980er Jahren Gewürdigten weitestgehend um genau jenes Bild einer recht exklusiven *Männerriege* – Andrea Breth umgeben von Bondy, Castorf, Dorn, Gotscheff, Grüber, Peymann, Schleef, Stein, Tabori und Zadek –, das sich bereits mit Blick auf die mit dem *Fritz-Kortner-Preis* und mit dem *Theaterpreis Berlin* Ausgezeichneten ergeben hatte. Auch die unter ebendiesem Punkt festgestellte Tendenz der in den 1990er Jahren einsetzenden Logik einer ›Vorschusskonsekration‹ junger, vornehmlich in den neuen Regiestudiengängen ausgebildeter Regisseurinnen und Regisseure ist schließlich bei der Kritikerumfrage von *Theater heute* auszumachen: Im Jahrbuch von 1987 haben die Theaterjournalistinnen und Theaterjournalisten erstmals die Möglichkeit, auch ihre Favoritinnen und Favoriten unter den Nachwuchskünstlerinnen und Nachwuchskünstlern anzugeben. Die Kategorie ist in diesem ersten Jahr allerdings noch diffus, und nur einzelne »Regie-Neulinge« erhalten auch tatsächlich Einzelvoten (vgl. Becker et al. 1987: 101). Das ändert sich Anfang der 1990er Jahre. 1990 wird »der Ostberliner Frank Castorf« explizit als der »Shooting-Star unter den jungen/jüngeren Regisseuren« hervorgehoben (er erhält vier Voten in der Nachwuchs-Rubrik plus eine Stimme in der Hauptkategorie; vgl. Theater heute 1990: 91), und 1991 findet sich erstmals die Bezeichnung »Nachwuchsregisseur des Jahres« (gekürt wird Leander Haußmann; vgl. Theater heute 1991: 127). Fürderhin werden einigermaßen regelmäßig auch Frauen als ›Nachwuchsregisseurin des Jahres‹ gewürdigt – so 1993 Konstanze Lauterbach, 1994 Karin Beier (als Zweitplatzierte nach Karsten Schiffler), 1999 Ute Rauwald (gleichauf mit Lars-Ole Walburg), 2003 Tina Lanik (sie teilt sich die »Ehre« mit dem »Dokumentationstheater von Helgard Haug/Stefan Kaegi/Daniel Wetzel alias Rimini-Protokoll« (Theater heute 2003: 117) und 2005 Friederike Heller. 2007 schließlich wird Jette Steckel

---

beobachtenden Phänomen geschuldet sein dürfte: Zwischen 1995 und 2005 nimmt die Anzahl solcher an der Umfrage beteiligter Theaterkritikerinnen und Theaterkritiker, die offenbar *kein bestimmtes* Presseorgan oder sonstiges Medium vertreten, markant zu. Sind 1995 (wie übrigens auch 1985 schon) gerade mal *vier* Befragungsteilnehmende ohne Anbindung an ein konkretes Medium zu verzeichnen (zwei Männer und zwei Frauen), so wird im Jahr 2005 bei *15* Votierenden keine spezifische Affiliation zu einem bestimmten Medium angegeben (allein sechs davon übrigens entfallen auf die insgesamt zehn in diesem Jahr an der Umfrage teilnehmenden Frauen). Die Klärung der Frage, ob und inwieweit sich in dieser punktuellen Beobachtung die im Feld der Printmedien zunehmend praktizierte Form des *freelance*-Journalismus manifestiert, bedürfte freilich einer gesonderten Untersuchung.

erkoren: »Und was macht die Zukunft? Sie drängt mit Macht heran und ist im Regiefach weiblich«, heißt es in ihrem Fall ausdrücklich (vgl. Theater heute 2007: 131).

Es bestätigen sich also im Wesentlichen in den zu beobachtenden Nobilitierungen durch die alljährliche ›Kritikerumfrage‹ von *Theater heute* die Eigenheiten und Trends, wie sie bereits hinsichtlich anderer im Feld des Theaters sich herausbildender Konsekrationsinstanzen auszumachen waren (vgl. die Punkte 9.1.1 und 9.1.2). Dennoch erwies sich die genauere Durchsicht der Jahrbücher als aufschlussreich. Zwei in den Jahrbüchern von *Theater heute* aufscheinende Phänomene sollen im Folgenden erörtert werden: Zum einen kann anhand dieses Mediums der auf der diskursiven Ebene im Theaterfeld insgesamt zunehmend *manifest* werdende *Wettbewerbscharakter* – nicht zuletzt in seiner implizit männlich-vergeschlechtlichten Dimension – nachgezeichnet werden; zum anderen lässt sich anhand eines kleinen, ebenfalls von den *Theater heute*-Jahrbüchern ausgehenden Experiments (ich nenne es eine auf Werbeinseraten basierende Milieurekonstruktion) ein Phänomen umreißen, welches mit der Entwicklung des ›Regietheaters‹ hin zu einer zunehmenden Selbstreferentialität (siehe Punkt 4.3.2) in einer verwandtschaftlichen Beziehung zu stehen scheint.

Das erstgenannte Phänomen: die zusehends im Feld des Theaters – hier in einem seiner zentralen Verständigungsorgane – sich durchsetzende Sichtweise der ›ernsten Spiele des Wettbewerbs‹ *als* Wettbewerb, manifestiert sich in der Gestalt gewisser im Laufe der Zeit zu beobachtender semantischer Verschiebungen in der jeweiligen Überschrift der *Theater heute*-Umfragerubrik: Heißt es im Jahrbuch von 1980 noch recht unspektakulär »31 Kritiker nennen nachhaltige Eindrücke der Spielzeit 1979/80« (Friedrich/Rischbieter 1980: 12), so wird sich im weiteren Verlaufe der 1980er Jahre die – hier exemplarisch dem Jahrbuch von 1985 entnommene – Formulierung »33 Kritiker nennen Höhepunkte der Spielzeit 1984/85« durchsetzen (Becker et al. 1985: 125). Anfang der 1990er Jahre erfährt die Betitelung sodann eine Erweiterung, indem nunmehr vorangestellt wird, *worin* denn diese ›Höhepunkte‹ bestehen: »Aufführungen und Spieler des Jahres. 34 Kritiker nennen Höhepunkte der Saison 1990/91« (Theater heute 1991: 126) heißt es jetzt. Die damit einsetzende Tendenz, in der Überschrift das *Objekt* der Heiligsprechung – Theateraufführungen und Schauspieler des Jahres – hervorzuheben, verstärkt sich zur Mitte der 1990er Jahre noch. Darüber hinaus bedient man sich nunmehr einer Semantik des Wettkampfs: So enthält die Darstellung der Umfrageergebnisse im Jahrbuch 1995 nebst ihrer üblichen Betitelung mit »Aufführungen und Spieler des Jahres« (Theater heute 1995: 127) und »42 Kritiker nennen Höhepunkte der Saison 1994/95« (ebd.: 128) neu die mittig und in dicken Lettern eingerückte Überschrift »Sieg und Platz« (ebd.: 129). In der Ausgabe von 1996 heißt es dann fast schon Oscar-verdächtig: »The winner is…« (Theater heute 1996: 95) und in jener von 1998 sportlich »Auf die Plätze, fertig – « (Theater heute 1998: 140). Auch verab-

schiedet man sich mit dem Jahrbuch zur Spielzeit 1995/1996 vom Begriff der ›Aufführung‹: Neu werden im Titel der Umfragerubrik die »Inszenierungen und Spieler des Jahres« (Theater heute 1996: 92f.) angekündigt – was insgeheim einer Aufwertung des *Regisseurs* gleichkommt (Wer hat's inszeniert?). Auch im frühen 21. Jahrhundert wird sich der Trend, die Wiedergabe der ›Ergebnisse‹ aus der Kritikerumfrage mit mehr oder weniger reißerischen Titeln zu versehen, die auf kompetitive Sphären menschlicher Praxis anspielen, fortschreiben – wobei die redaktionelle Phantasie zuweilen ungeahnte Höhen erreicht: Im Jahrbuch 2005 werden die theatralischen »Höhepunkte des Jahres« dem geneigten Leser, der geneigten Leserin als »die Spitzenleistungen der Spielzeit«, ja als die »Achttausender der Bühne!« (Theater heute 2005: 127) angekündigt.

Die hier verschiedentlich auszumachende Bezugnahme auf extra-theatralische Referenzsysteme folgt dabei gerade im Falle des letztgenannten Rekurses auf die Sphäre des *Bergsteigens* einer vergeschlechtlichten und vergeschlechtlichenden Logik: Wie Andrea Hungerbühler (2013) in ihrer Studie *»Könige der Alpen«. Zur Kultur des Bergführerberufs* zeigt, ist der Alpinismus »von Beginn weg eine maskulin codierte soziale Praxis« (ebd.: 312). Seit der Entstehung dieser Praxisform, die über Jahrzehnte hinweg exklusiv männlich-homosozialen Seilschaften vorbehalten war, vergewissern sich ihre Anhänger mittels des Männlichkeitsrituals ›Bergtour‹ – im Sinne einer symbolischen Eroberung des weiblich konnotierten Bergs – der Unverbrüchlichkeit ihrer Maskulinität (vgl. ebd.).

Nun ist nicht uninteressant zu sehen, dass auf die Metapher der Bergbesteigung verschiedentlich auch seitens im Rahmen der vorliegenden Studie interviewter *Regisseure* rekurriert wird, wenn diese sich daranmachen, dem Interviewer die Eigenheit des Unterfangens einer Inszenierungsarbeit oder die Besonderheit künstlerischen Schaffens überhaupt zu erhellen. Im Interview mit dem in einer Künstlerfamilie aufgewachsenen, zum Interviewzeitpunkt knapp 40-jährigen Theaterregisseur und Regiedozenten Ralph Janitzki[45] etwa erscheint das Motiv der Gipfelerklimmung im Zusammenhang mit der »Frage nach Talent, nach *Genie*«, für welche der Interviewer sich interessiert zeigt und also an sein Gegenüber »'ne Doppelfrage« richtet. Zum einen will er von Janitzki wissen, ob dieser sich »selber [als] ein Genie« begreife – und zum anderen, wie es denn mit Blick auf das allfällige Vorhandensein von Talent oder Genie seitens seiner *Studierenden* sei: »Also erkennen Sie das?« Zunächst einmal stellt der Regisseur hierauf fest, dass »wenn man selber sich für ein Genie hält«, man »alle Voraussetzungen« dafür habe, »dass man's nicht ist«. Und überhaupt sei es »mit dem Talent« – so seine Überzeugung – wie folgt:

---

45 Janitzki lehrt an einer am ›orthodoxen‹ Pol des Felds der Regieausbildung zu verortenden Schule (vgl. die Punkte 7.3.2 und 7.3.3).

»Das ist ja die Krone des, äh, Möglichen, aber die ist sozusagen, ist wie der Gipfelpunkt, der in den Wolken liegt. Ich glaube, wir befinden uns sowohl in der künstlerischen Produktion als auch in der Lehre immer auf dem Weg, den Berg zu ersteigen. Wer irgendwann mal die Gnade hat, den Gipfel zu erreichen, das liegt nicht in unserer Macht. Weil wir das Wetter nicht beeinflussen können, wir können nicht wissen, ob das Seil reißt, also das sind alles Sachen, die liegen außerhalb, das ist nicht in der Macht des Menschen, glaube ich.«

Im Denken des Regisseurs also scheint der absolute Kulminationspunkt künstlerischen Schaffens, an dem erst sich – so denn trotz aller Imponderabilien die Ersteigung des Bergs gelingt – Genialität oder Talent manifestieren können, letztlich im Bereich des *Transzendenten* zu liegen. Janitzki zeichnet hier das Bild der unfassbaren und auch gar nicht im Ermessen des menschlichen Subjekts liegenden Eigentümlichkeit künstlerischen Gelingens, mit welchem er zweifelsohne jenen »*Künstler-Mythos*« (Thurn 1997: 107) aufleben lässt, der bereits »in der antiken Debatte über die Geistigkeit der bildnerischen Arbeit« aufgekeimt war und »im Zuge seiner Christianisierung [...] göttliche Inspiration für sich reklamiert« hat (ebd.), um sodann »von der Renaissance an für diese (ästhetische) Divination entsprechend hervorgehobene Positionen im feudalen Weltbild und Gesellschaftsgefüge« anzumahnen (ebd.: 107f.). Das kontrastiert nun zweifellos recht krass mit der ungleich weniger inspiriert wirkenden Form, in welcher die Fachzeitschrift *Theater heute* ihrerseits bei der Ankündigung der Jahresgewinner ihrer ›Kritikerumfrage‹ von 2005 auf die Metapher des Bergsteigens Bezug nimmt: Der künstlerische ›Sieg‹ wird hier semantisch als das Ergebnis einer spitzenmäßigen ›Leistung‹ apostrophiert und also – auf der impliziten Ebene – als ein wenn auch überragender, so doch eigentlich *profaner Erfolg* insoweit codiert, als die ihm ideell zugrunde gelegte Orientierung am *Leistungsprimat* schlechterdings den »Normen der bürgerlichen Erwerbskultur« (Neckel 2002: 105) entspricht. Gerade darin indes, *dass* ganz offensichtlich der Rekurs auf das Sinnbild der Gipfelerklimmung in solch divergierender, ja von der jeweiligen Grundlogik her besehen widersprüchlichen Art und Weise *möglich* ist, erweist sich die Potenz dieser Metapher als eines Deutungsmusters, das besonders geeignet erscheint, die Spannung zwischen der Vorstellung jenseitig verliehener (göttlicher) Gnadengabe und dem Erfordernis diesseitig auszutragender (weltlicher) Leistungswettkämpfe aufzufangen – um bei alledem die *männliche* Codiertheit regisseurialen Schaffens fortzuschreiben.

Zum zweiten Phänomen: Ist *Theater heute* als eine Zeitschrift zu begreifen, über welche – ungleich nachhaltiger als dies mittels einzelner Theaterkritiken im Feuilleton der Tagespresse möglich ist – die *Namen* bestimmter Regisseurinnen und Regisseure ›gemacht‹ werden, so hat ein kleines Experiment, das ich anhand einer Auswahl von *Theater heute*-Jahrbüchern durchgeführt habe, eine interessante Entwicklung zutage gefördert: dass nämlich eben diese Produktion der legitimen Künstlerinnen und Künstler zusehends sich in einem Medium abspielt, das sich –

als Medium – von den ›weltlichen‹ Zusammenhängen des gesellschaftlichen Lebens zusehends entkoppelt und (stattdessen) zu einer theatralischen, also rein feldbezogenen Selbstreferentialität neigt. Nennen wir dieses Experiment eine auf Werbeinsertionen basierende Milieurekonstruktion: Schaut man sich die Werbeannoncen im Jahrbuch 1980 der Zeitschrift *Theater heute* (Friedrich/Rischbieter 1980) an und geht man davon aus, dass die Inserenten bei der Schaltung ihrer Produktanzeigen von einer gewissen Zielgruppen-Relevanz ausgegangen sein dürften, so lässt sich hiervon ausgehend das folgende Porträt eines sowohl am Theater wie an den angepriesenen Waren und Dienstleistungen interessierten Ehepaares rekonstruieren (die einzelnen *Insertionen* sind *in Kursivschrift* gehalten):

Dank Bausparvertrag bei der *BHW Bausparkasse* wird sich unser Paar bald ein Eigenheim leisten können. In Vorfreude hat sie – nennen wir sie Marianne – schon mal die Wohnzeitschrift *Zuhause* abonniert. Wurde auch langsam Zeit! In der Wohnung fällt ihr manchmal fast die Decke auf den Kopf. Glücklicherweise naht der Sommerurlaub. Man ist sich nur noch nicht ganz einig: Buchen wir eine der organisierten *Städtetouren*, welche die *Deutsche Bahn* anbietet? Oder verreisen wir (selbstverständlich mit der *Lufthansa*) nicht endlich auch mal nach Übersee? Heute jedenfalls geht es ins Theater – auch eine willkommene Abwechslung. Den Bestellcoupon fürs Bühnenprogramm der *Stadt Hannover* hat Marianne (wie ihr Mann – nennen wir ihn Daniel – seinerzeit den Bausparvertrag) mit dem *Pelikan Füllfederhalter* des Modells ›Signum‹ ausgefüllt. Sie macht sich zurecht: Das Kleid riecht frühlingsfrisch nach dem Feinwaschmittel von *Henkel*, ihr Dekolleté verströmt den Duft von *4711 Echt Kölnisch Wasser* – und die grauen Haare kaschiert Madame gekonnt mit der *bellady Intensivtönung* aus dem Hause *Wella*. »Daniel, Liebling, ein Gläschen Sekt, bevor wir losfahren?« Man setzt sich auf das *intraform*-Sofa, trinkt *Fürst von Metternich*. Wäre Besuch da, so schenkte man selbstverständlich Champagner (*Charles Heidsieck*) ein und könnte auch gleich das neue Service von *Villeroy & Boch* präsentieren. Jetzt aber los! Während Marianne noch hurtig die Zähne putzt – für das strahlende Lächeln sorgt *blend-a-med* –, holt Daniel (bei dem Autohersteller im mittleren Management tätig) schon mal den *Opel* aus der Garage. Oha, Benzin ist fast alle. Also schnell noch Halt machen bei *Aral, Deutschlands Autopartner Nr. 1*. Einmal volltanken bitte. Schon braust man über die Autobahn und kommt gerade noch rechtzeitig zu Aufführungsbeginn beim Theater an. Das Stück gefällt. In der Pause steckt sich Daniel einen *Clubmaster Cigarillo* an (da durfte im Foyer noch geraucht werden!) und genehmigt sich ein Glas *Pommery*, derweil Marianne (ihrerseits neuerdings Nichtraucherin und Vegetarierin) ein Fläschchen *Johannis (Das stille Wasser*) bestellt. Auch die Rückfahrt wird, obwohl der Wagen schon über 150.000 Kilometer auf dem Buckel hat, problemlos verlaufen: Die *thermo-elastic* Zündkerze von *Bosch* hält eben wirklich, was sie verspricht. Einmal daheim, wird auch ein Schlummertrunk nicht schaden. Wie heißt es doch so

schön: Der Tag geht, *Johnnie Walker* kommt. Den kauft Marianne – wie auch den *Asbach Uralt* – übrigens immer bei *Riemerschmid Spezialitäten*.

Wie diese entlang der Werbeinserate im *Theater heute*-Jahrbuch von 1980 rekonstruierte Milieuskizze zeigt, geht die zu unterstellende Theaterinteressiertheit des idealtypischen Lesers, der idealtypischen Leserin (von ihr ist auszugehen, da es sich ja um eine Theaterzeitschrift handelt) einher mit der Annahme eines gewissen Faibles für Schaumwein und Champagner – und also eines ausgeprägten Sinns für den gesellig-feierlichen oder aber intim-zweisamen Moment –, der Unterstellung von Reiselust und (klein)bürgerlichem Distinktionsanspruch: Wichtige Dokumente werden mit dem Füllfederhalter des Modells *Signum* gezeichnet, Tee und Kaffee werden im Service aus einem der traditionsreichsten keramischen Werke gereicht. Und um ein wohleingerichtetes Eigenheim ist man ebenso bemüht wie um die eigene gepflegte Erscheinung. Im Jahrbuch 1980 finden sich vielerlei Werbeinserate für Produkte und Dienstleistungen des mehr oder minder alltäglichen Gebrauchs. Insgesamt deren 25 enthält das Jahrbuch – wobei alkoholische und andere Genussmittel (mit neun Inseraten) auffallend gut repräsentiert sind. Hinzu kommen in dem Jahrbuch von 1980 zehn – in die Milieuskizze nicht eingeflochtene – Inserate diverser (Theater-)Verlage, darunter etwa *Fischer*, *Hanser* und *Rowohlt*, sowie fünf Anzeigen von Theaterveranstaltern: Für sich werben die *Mülheimer Theatertage*, das *Theater Solingen*, die *Schaubühne am Halleschen Ufer* in Berlin (wo *Agamemnon* von Aischylos gezeigt wird), die *Stadt Hannover* (es inseriert das dortige Amt für Verkehrsförderung) sowie die *Bayer Kultur-Abteilung*, die einzelne Produktionen unterstützt. Schließlich finden sich im Jahrbuch 1980 auch zwei Werbungen von Theatertechnikausrüstern: *Siemens Lichtstellsysteme* und *Braun Musikanlagen*.

Nun ist interessant zu sehen, wie sich Qualität und Verteilung der Werbeinserate in den Jahrbüchern von *Theater heute* über die Zeit verändern: Fünf Jahre später, in der Ausgabe von 1985 (Becker et al. 1985), inserieren nur noch *zehn* Hersteller beziehungsweise Anbieter von alltagsbezogenen Produkten und Dienstleistungen (deren 25 waren es noch im Jahrbuch 1980). Darunter finden sich neuerdings auffallend viele Finanz- und Versicherungsinstitute, während Schampus und sonstige Alkoholika fast gänzlich wegfallen: Einzig *Asbach Uralt* bleibt als Inserent in der Ausgabe von 1985 treu. *Pelikan* wirbt jetzt für den Füllfederhalter mit 14-karätiger Goldfeder, und neu will der Backwarenhersteller *Bahlsen* der Leserinnen- und Leserschaft von *Theater heute* seine *Butter-Pausenkekse* schmackhaft machen. Bei den (Theater-)Verlagen hingegen nimmt das Werbevolumen zu: Die Anzahl inserierender Verlagshäuser steigt von zehn im Jahrbuch 1980 auf 17 im Jahrbuch 1985 (*Basis Verlag*, *C.H. Beck*, *DVA*, *DTV*, *Fischer*, *Hanser*, *Kiepenheuer*, *Kindler*, *Klett-Cotta*, *Konkordia*, *Litag*, *Orell Füssli*, *Reclam*, *Rowohlt*, *Sessler*, *Suhrkamp*, *Verlag der Autoren*).

Zehn Jahre darauf, im Jahrbuch von 1995 (Theater heute 1995), sieht alles ganz anders aus: Von Butterkeksen und Bahnreisen, Weinbrand und Wohnzeitschriften,

Zahnpasta und Zündkerzen ist da – wie überhaupt von Inseraten, die ein alltagsweltlich relevantes Produkt anpreisen würden – keine Spur mehr. Vielmehr werben jetzt zahlreiche *Theaterspielstätten* – insgesamt 47 – für sich.[46] Den Großteil des Werbevolumens machen die Anzeigen deutscher Bühnen aus: Es inserieren zwölf Staats- und 22 Stadttheater, wobei neben den ganz großen Häusern – etwa dem *Deutschen Schauspielhaus Hamburg* und dem *Staatstheater Stuttgart*, dem *Schauspielhaus Bochum* und dem *Düsseldorfer Schauspielhaus* – durchaus auch mittlere Theater auf sich aufmerksam machen (beispielsweise das *Theater der Stadt Heidelberg*, die *Theater Chemnitz* und *Oberhausen* oder die *Bühnen der Landeshauptstadt Kiel*). Weiter inserieren – immer noch mit Blick auf Deutschland – vier *Landestheater* (das *Westfälische* und das *Rheinische* sowie die *Landestheater Mecklenburg* und *Sachsen-Anhalt Nord*) und drei weitere Theater mit festem Haus in diesem Jahrbuch: das *Berliner Ensemble*, das *Schlosstheater Celle* und das *Renaissance Theater Berlin*. Als einzige Spielstätte ohne festes Ensemble schaltet das Berliner *Hebbel Theater* ein Inserat. Vier Insertionen schließlich stammen aus Österreich (vom *Schauspielhaus* und dem *Volkstheater Wien* sowie dem *Schauspielhaus* und dem *Stadtpark Theater Graz*), eine einzige kommt aus der Schweiz (*Theater Neumarkt Zürich*). Dieser Trend, dass in den Jahrbüchern der Theaterzeitschrift zunehmend, ja eigentlich primär *Theater* für sich werben, wird sich im frühen 21. Jahrhundert fortsetzen: Im Jahrbuch von 2005 schalten sage und schreibe 79 Spielstätten eine Annonce. Die Anzahl der Inserate von (Theater-)Verlagen hingegen nimmt, was einer gewissen Konzentrationstendenz im Verlagswesen geschuldet sein mag, im selben Zeitraum allmählich ab: Enthielt das Jahrbuch 1985 noch 17 solche Anzeigen, so sind es im Jahrbuch 1995 noch 13 und 2005 noch deren elf. Insgesamt jedenfalls manifestiert sich in der zu beobachtenden Verschiebung der in *Theater heute* dominierenden Insertionsart ein Wandel dieses Printmediums von einer Publikumszeitschrift zu einer Fachzeitschrift.

Einen höchst verdichteten Ausdruck nun findet diese von einer verstärkten Selbstreferentialität des Theaters zeugende Entwicklung, die durchaus als Indiz auch eines »zunehmenden Auseinanderdriftens von Theater und Publikum« (Schüngel 1996: 81) begriffen werden kann, in *einem* konkreten Inserat: Im *Theater heute*-Jahrbuch von 2005 (Theater heute 2005: 129) ist eine Werbung des Zürcher Theaters am Neumarkt abgedruckt, das sich dem manifesten Sinn nach nicht etwa an die Leserinnen- und Leserschaft des Theatermagazins adressiert, sondern an Herrn Hartmann, der just auf die Spielzeit 2005/2006 hin neuer Intendant des Zürcher Schauspielhauses geworden war. »Lieber Matthias Hartmann«, lesen wir in der Annonce – die gleichsam wie ein persönlicher Brief aufgemacht ist –, »Willkommen in der Theaterstadt Zürich!«. Der Neuankömmling wird begrüßt, man freut

---

46 Im Jahrbuch von 1985 war dies gerade mal ein einziges Haus gewesen: das *Schauspiel Frankfurt*.

sich. Das Haus, das die Anzeige aufgegeben hat, tut dies sozusagen stellvertretend für die ganze ›Theaterstadt‹ (womit unterstellt wird, es handle sich bei Zürich um eine Stadt, die nur aus Theatern bestehe oder in der zumindest das Theater eine herausragende Bedeutung habe), gibt sich damit als Gastgeber oder als eine Art Stadtherr zu erkennen und beansprucht also für sich (und sei dies auch ironisch-spaßig gemeint) die Definitionsmacht darüber, wer in eben dieser Stadt gern gesehen ist und wer nicht. Auf die Begrüßung folgt dann umgehend die Aufforderung: »Bitte merken Sie schon jetzt folgende Termine vor.« (Ebd.) Dann werden unter Angabe von vier Daten ebenso viele Stücke genannt, die in der kommenden Saison am Theater am Neumarkt gezeigt werden, darunter zwei Uraufführungen und eine Schweizer Erstaufführung. Zweierlei Strukturierungslogiken finden sich in dem Inserat verdichtet wieder: Es oszillieren hier ein Angebot zur *Vergemeinschaftung* (der neue Intendant des Schauspielhauses soll in Zürich eingemeindet werden) und gleichzeitig eine latente *Konkurrenzdeklaration* (das Theater am Neumarkt präsentiert sich als tonangebend). Dem Leser, der Leserin von *Theater heute* bleibt es überlassen, sich ob der halb ernst, halb witzig gemeinten, freundlich-konfrontativen Annonce zu erquicken und sich auf eine spannende neue Spielzeit in der Theaterstadt Zürich zu freuen – oder dann eben nicht.

9.2.2 Am Berliner Theatertreffen: Wowi und die Seelenchirurgin

Eine weitere gewichtige Institution im Feld des Theaters, bei der – wie im Falle der alljährlichen Umfrage von *Theater heute* – die Konsekrationsmacht in den Händen einer Auswahl von Theaterkritikerinnen und Theaterkritiker liegt,[47] ist in dem von der Deutschen Bundeskulturstiftung geförderten Berliner Theatertreffen zu sehen:

---

47 Auch mit Blick auf diesen Konsekrationsakt ist von der eingangs des Abschnitts 9.2 umrissenen ›Ordnungsmacht‹ im Feld des Theaters auszugehen. In einer Reflexion auf das Berliner Theatertreffen bringt der Regisseur und Intendant Lars-Ole Walburg ihren ambivalenten Charakter wie folgt auf den Punkt: »Dort gibt es auch jedes Jahr die gleichen Diskussionen. Ist das nun wirklich die richtige Auswahl? Das ist eine subjektive Auswahl von einigen Kritikern, die inzwischen immer weniger reisen können, weil die Zeitungen immer weniger Geld haben, die immer weniger Bericht erstatten können und nur einen marginalen Ausschnitt kennen. Sie wissen auch gar nicht, was in Senftenberg gespielt worden ist und ob dort nicht eine ganz tolle Aufführung stattgefunden hat. Insofern erheischt das Theatertreffen einen guten Moment der Aufmerksamkeit, man kann letztendlich aber nicht sagen, dass das wirklich die zehn besten Aufführungen des Jahres waren.« (Vgl. Kaiser et al. 2010: 18) Verschiedentlich werden in feldinternen Diskursen die von der Kritikerjury getroffenen Entscheidungen auch unter dem Gesichtspunkt der ›Realitätsferne‹ kritisiert, was im Grunde genommen einer Kritik an der Entkoppelung dieser zentralisierten Form der Nobilitierung (durch eine Fachjury) von der Frage der tat-

»Jedes Jahr im Mai versammelt das bedeutendste deutsche Theaterfestival Theaterschaffende, Journalisten und Gäste aus der ganzen Welt in Berlin. Herzstück des Theatertreffens sind die zehn ›bemerkenswertesten Inszenierungen‹, die alljährlich von einer unabhängigen Kritikerjury aus rund 400 Aufführungen der Saison ausgewählt werden.«[48]

Schreiben die Veranstalter, an dem Theatertreffen werde auch ein »reiches Rahmenprogramm« geboten in der Gestalt von »Diskussionen mit namhaften Gästen aus Kultur, Politik und Wirtschaft«, um hierüber »Bezüge zwischen Theater und aktuellen gesellschaftspolitischen Themen« herzustellen, so manifestiert sich hierin vielleicht nicht zuletzt eine auf das Phänomen der zunehmenden Selbstreferentialität und sozialen Entkoppelung des Theaters antwortende Bemühung, gesellschaftliche ›Anschlussfähigkeit‹ (wieder) herzustellen.[49]

Ohne hier auf die seit 1964 – dem Jahr der Erstaustragung des Theatertreffens – alljährlich auserkorenen »zehn ›bemerkenswertesten Inszenierungen‹« eingehen zu können, vermittels deren Bestimmung durch die Kritikerjury allem voran der jeweilige Regisseur, die jeweilige Regisseurin ›geheiligt‹ wird, seien an dieser Stelle einige das Berliner Theatertreffen kennzeichnende Aspekte erwähnt, die mit Blick auf die Frage nach der im Feld des Theaters herrschenden Konsekrationslogik von Interesse sind. Ein solcher ist etwa darin zu sehen, dass erstmals 1980 die Inszenierung – beziehungsweise in dem konkreten Fall: die Choreographie – einer *Künstlerin* zu dem Theatertreffen eingeladen wird: In diesem Jahr reist Pina Bausch mit ihrem im Mai 1979 am Opernhaus Wuppertal uraufgeführten Stück *Arien* an (weitere Einladungen ans Theatertreffen erhält sie 1981 und 1985). Und wird 1983 – mit dem am Theater Bremen erarbeiteten Tanztheaterstück *Könige und Königinnen* –

---

sächlichen Bewährung einer Inszenierung *vor Ort* (beim eigentlichen Publikum) gleichkommt. Zentrales Argument jener, die in dieser quasi abgehobenen Konsekrationslogik eine Art ›Perversion‹ erkennen wollen, ist dann, dass die Frage, ob eine Aufführung an einem bestimmten Theater (einer bestimmten Stadt) überhaupt ankommt, scheinbar *nichts* mehr bedeute, während einige erlesene ›Experten‹ *alles* zu sagen hätten. So moniert etwa Dresen (2001) nicht ohne Zynismus: »Beim Berliner Theatertreffen des Jahres 2000 war ein Stadttheater eingeladen, das zu Hause nur dreißig Prozent Auslastung hat. Es kann hoffen, dass der frische Ruhm seine Auslastung verbessert.« (Ebd.: 28f.)

48 Die Jury setzt sich jeweils aus sieben Kritikerinnen und Kritikern zusammen, die für maximal drei Jahre ihres Amtes walten. Hierzu berufen werden sie von der Leitung des Theatertreffens sowie dem Intendanten der Berliner Festspiele (siehe Link 30).

49 Im Übrigen ist nicht uninteressant zu sehen, dass die Veranstalter des Berliner Theatertreffens eben dieses als »die Leistungsschau des deutschsprachigen Theaters« (vgl. ebd.) apostrophieren, um also (wie dies auch in der Fachzeitschrift *Theater heute* zu beobachten war) theatralische Produktionen als ›Leistungen‹ und das Theatertreffen selbst als eine Art Branchenmesse oder Marketing-Veranstaltung zu codieren.

eine weitere Choreographin, nämlich Reinhild Hoffmann eingeladen, so ist in Andrea Breth, deren Freiburger *Bernarda Albas Haus* 1985 in Berlin gezeigt wird, die erste am Theatertreffen gewürdigte Sprechtheater-Regisseurin zu sehen.[50] Dass nun zunächst den Repräsentantinnen des *Tanztheaters* die Ehre zuteil wird, ihre *opera operata* am Theatertreffen zeigen zu können, mag als Hinweis auf ein allgemeines Phänomen gelesen werden: dass die Konsekrationsinstanzen im Feld des Theaters es *Frauen* zunächst recht ausschließlich dann nur zugestehen, als legitime Künstlerinnen zu gelten, wenn sie – wie dies sprichwörtlich vom Schuster verlangt wird – gleichsam bei dem ihnen zugedachten Leisten bleiben: dem *Tanz* nämlich. Unter den Darstellenden Künsten nun bildet dieser jene Sparte, die (anders als das Sprechtheater, das traditionell das *Geistige* für sich gepachtet hat) mit dem bewegten *Körper* jenes geheimnisvolle ›Objekt‹ in den Vordergrund stellt, das mit dem Durchbruch der vergleichenden Anatomie als »Basis-Wissenschaft für [...] die weiblichen Sonderanthropologien« (Honegger 1992: 8) um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zu jenem »Analogien-Operator« (Bourdieu 1982: 741) gemacht worden war, der noch in unseren Tagen recht unaufhaltsam dafür sorgt, dass der Glaube an die Existenz einer *natürlich* gegebenen ›Ordnung der Geschlechter‹ sich nicht verflüchtige.

Vor diesem Hintergrund ist wiederum nicht uninteressant zu sehen, dass wir es im Falle von Andrea Breth – als der allerersten in der ›Königsdisziplin‹ des *Sprechtheaters* mitmischenden Regisseurin, die zu dem Theatertreffen eingeladen wurde – mit einer Künstlerin zu tun haben, der im Rahmen einer anlässlich des Berliner Theatertreffens vorgenommenen Konsekration, nämlich ihrer Würdigung mit dem Berliner Theaterpreis im Jahre 2006 (vgl. Punkt 9.1.2), zugeschrieben wird, eine »Seelenchirurgin mit mikroskopisch genauem Blick« zu sein[51] – also gerade *keine* Choreographin, die Körperlichkeit zur Schau stellt, sondern eine Anatomin, die »in ihren Inszenierungen die dunklen Seiten der Existenz auslotet und dabei immer auch metaphysischen Fragen nachspürt«. Als solche wird Breth (beziehungsweise ihr *modus operandi*) in einer von zweierlei Momenten geprägten Logik gewürdigt, nämlich – zum einen – im Sinne ihrer Verortung in der Fluchtlinie einer großen

50 Zwischen 1990 und 2005 erhält Andrea Breth sieben weitere Einladungen für ihre allem voran am Burgtheater Wien (1992, 2003 und 2005) sowie an der Berliner Schaubühne (1992, 1993, 1994 und 1999) erarbeiteten Inszenierungen.

51 Das Zitat entstammt der Begründung der Jury, die den von der ›Stiftung Preußische Seehandlung‹ verliehenen Theaterpreis Berlin in diesem Jahr Andrea Breth zugesprochen hat. Die Begründung wurde im Zuge der vom Regierenden Bürgermeister von Berlin – Klaus Wowereit – auf die Künstlerin gehaltenen Laudatio von eben diesem vorgelesen. Ich habe diese Preisverleihung, die am 21. Mai 2006 im Haus der Berliner Festspiele anlässlich des Berliner Theatertreffens stattfand, auf Tonband aufgezeichnet. Beim Zitat handelt es sich um einen Auszug meiner Transkription dieser Aufzeichnung.

künstlerisch-ästhetischen Strömung und – zum anderen – in Form ihrer Charakterisierung als dennoch singuläre Künstlerin. So liest Klaus Wowereit des Weiteren aus der Begründung der Jury:

»In der Tradition des psychologischen Realismus stehend, hat Andrea Breth, diese große Einzelgängerin, die ästhetischen Trends und Moden des Betriebs nie mitgemacht, sondern Theater stets als Dienst am Text betrieben, ohne dabei in konventioneller Werktreue zu erstarren.«

Die Preisverleihung an Andrea Breth ist – schließlich – auch insofern interessant, als in ihrem Zuge es zu einer diskursiven Herstellung beziehungsweise Reproduktion des Zusammenhangs zwischen einer bestimmten *Örtlichkeit* und einer bestimmten *Künstlerin* kommt. So lässt eine weitere Passage aus der Laudatio des Regierenden Bürgermeisters von Berlin auf Andrea Breth aufscheinen, dass der ›Wert‹ einer als bedeutend geltenden Theaterregisseurin für eine stets um Bedeutung bemühte Stadt mitunter erst wirklich erkannt und anerkannt wird, wenn sie sich von der letzteren abgewandt hat, um sich dem Theater einer *anderen*, zumal ihrerseits nicht unbedeutenden Stadt zu verschreiben. So sagt Wowereit, der Stadtherr, über Breth, die Regisseurin:

»Heute zeichnen wir sie mit dem Berliner Theaterpreis aus. Zu spät, könnte man einwenden, denn Andrea Breth, die fünf Jahre, von 1992 bis 1997, die Schaubühne geleitet hat, inszeniert jetzt vor allem in Wien. Wir haben es eben schon gehört. Sie hat seither in Berlin nicht mehr gearbeitet. Ich denke, das ist bis heute ein herber Verlust. {Applaus} Deshalb soll diese Ehrung auch ein Zeichen dieser Verbundenheit sein und stiftet vielleicht auch neue Verbindungen zwischen der Theaterstadt Berlin und dieser großartigen Theaterfrau. Ich darf Ihnen jetzt, liebe Frau Breth, den Theaterpreis der Stiftung Preußische Seehandlung überreichen, und bitte Sie auf die Bühne, und bitte auch Herrn Rasch[52] und die Jury, dies ebenfalls zu tun. {Stille, Applaus, dann wieder Stille} So, Frau Breth, Sie müssen nach vorne kommen.« {Gelächter im Publikum}

Die Regisseurin ließ sich Zeit. Einmal bei *Charming Wowi* auf der Bühne des Hauses der Berliner Festspiele angekommen, meinte sie: »Immer als Regisseur hat man zwanghaft irgendetwas zu sagen. Das Licht ist leider sehr schlecht, {Lachen im Publikum} und zwar für den Sprechenden. Für das Publikum ist es, glaub ich, sehr hübsch.«

---

52 Adressiert wird hier Walter Rasch, Vorstandsvorsitzender der Stiftung Preußische Seehandlung.

9.3 BAYREUTH: MÄNNERMACHENDE MYTHENFABRIK

Im Abschnitt 6.4 wurde bereits auf das besonders große Beharrungsvermögen der Vorherrschaft männlicher Regisseure in der Sparte der *Oper* hingewiesen und ein Zusammenhang theoretisiert zwischen diesem Phänomen und dem Umstand, dass sich der Regisseur im Musiktheater mit einem besonders starken (symbolischen) Opponenten, nämlich dem genialen – und gleichermaßen männlich codierten – *Komponisten* konfrontiert sieht: Wird es dem Theaterregisseur im Musiktheater zugetraut (und gelingt es ihm glaubhaft zu machen), eben diesem großen Komponisten auf Augenhöhe die *Stirn* bieten zu können, so birgt diese besonders pointierte Konstellation einer künstlerischen ›Partnerschaft-Gegnerschaft‹ – im Sinne einer kompetitiv strukturierten symbolischen Beziehungsform, die der (Re-)Produktion männlicher Dominanz zuarbeitet – die Aussicht auf entsprechend hohe Anerkennung. Nun erkennt Ortrud Gutjahr (2008) in den *Bayreuther Festspielen* – in deren Rahmen Jahr für Jahr »ausschließlich die Werke Wagners auf dem Programm« stehen – jenen distinkten Ort im Gefüge des Theaterfelds, an dem das Regietheater »geradezu auf den Plan gerufen« (ebd.: 19) worden sei, weil sich dort dem Regisseur *wie kaum sonst wo* die Möglichkeit biete, »gegenüber früheren, ideologisch kontaminierten Interpretationen Stellung zu beziehen« (ebd.: 20) und den spezifischen Wert, den Geltungsanspruch der *eigenen Inszenierung* »gegenüber Musik und Text« (ebd.) zu verfechten und zu behaupten. Dem männlich-vergeschlechtlichten und gleichzeitig höchst *konsekrativen Charakter* der Wagner-Festspiele soll im Folgenden etwas näher auf den Zahn gefühlt werden.

In seiner Theaterstatistik definiert der Deutsche Bühnenverein *Festspiele* als selbständige Unternehmen, die überwiegend im Sommer spielen (vgl. Deutscher Bühnenverein 2009). Hinsichtlich ihres ›Gewichts‹ im Feld des Theaters beziehungsweise in dessen Subfeld der Festspiele fallen – bemessen an den Besuchszahlen, der Anzahl Vorstellungen und der Höhe der von der öffentlichen Hand zugewiesenen Gelder – mit Blick auf Deutschland allen voran zwei solche ›Unternehmen‹ auf, die recht radikal verschiedene Positionen einnehmen: auf der einen Seite die hier interessierenden *Bayreuther Festspiele* (am Pol der ›Hochkultur‹), auf der anderen die *Karl-May-Spiele* in Bad Segeberg (am Pol der ›Massenkultur‹). Letztere – gegründet 1952 – stechen dabei primär hinsichtlich ihres Zuschaueraufgebots hervor.[53] Mit ihren gegenwärtig rund 8.000 Plätzen handelt es sich bei den Karl-

---

53 Die Veranstalter betonen zuvorderst den *Erlebniswert*, den die Karl-May-Spiele für die ganze Familie hätten: »Haben Sie schon einmal mitten in einem Indianerüberfall gesessen?«, wird man auf der Internetseite gefragt. Wer sich schon immer mal inmitten »knallender Colts, galoppierender Rothäute, großer Explosionen und packender Zweikämpfe« habe wiederfinden wollen, für den werde es Zeit, nach Bad Segeberg zu fahren: »Das alles gibt es bei den Karl-May-Spielen.« (Vgl. Link 31) Interessanterweise taucht auf den

May-Spielen um das Festspielunternehmen mit dem größten Publikumszulauf: Bei 72 Vorstellungen konnten die Spiele in der Saison 2007/2008 insgesamt fast 260.000 Besucherinnen und Besucher verzeichnen – im Mittel also rund 3.600 Zuschauerinnen und Zuschauer pro Aufführung.[54] Die Karl-May-Spiele erhalten dabei *keine* Zuweisungen staatlicher Gelder. Anders die Bayreuther Festspiele: Ihnen fließen von allen Festspielen die *höchsten* Beiträge der öffentlichen Hand zu (Bund, Land und Gemeinde). Knapp viereinhalb Millionen Euro sind es für die Spielzeit 2007/2008, während der insgesamt rund 60.000 Personen die 30 Aufführungen mitverfolgen (im Schnitt hat damit jede Aufführung knapp 2.000 Besucherinnen und Besucher).[55]

Der Kontrast macht deutlich: Wiewohl es sich im Grunde genommen um zwei *Massenveranstaltungen* handelt, sieht sich die eine von ihnen – die Abenteuerhelden von *Karl May* zum Leben erweckend – dem steifen Wind des kommerziellen Erfolgsdrucks ausgesetzt, während die andere – die Werke *Richard Wagners* hochhaltend – sich auf stattlichste Staatssubventionen stützen kann. Bayreuth scheint ein Wert an sich zu sein – und wo ein Wert ist, ist der Glaube nicht fern. Freilich kann im Rahmen dieses Kapitels kein auch nur annähernd vollständiges Bild dieser »vielleicht größte[n] Mythenfabrik des Landes« nachgezeichnet werden, wie der Musikkritiker Axel Brüggemann die Wagner-Festspiele einmal genannt hat.[56] Für den Moment muss als Hintergrundanmerkung ausreichen, dass Richard Wagner manchen als »der umstrittenste Künstler aller Zeiten« (Spotts 1994: 7) gilt. Und:

Internetseiten der Karl-May-Spiele der Name des *Regisseurs*, der für das Arrangement der Indianer, die Koordination der Knalleffekte (etc.) verantwortlich zeichnet, nirgends auf. Entsprechende Recherchen brachten schließlich ans Licht, dass es sich bei dem Regisseur, der an den Karl-May-Spielen des Jahres 2009 *Der Schatz im Silbersee* inszeniert hat, um einen gewissen Donald Kraemer handelt, der von der Vermittlungsagentur Pegasus vertreten wird. Aus dessen Profil auf der Agentur-Webseite geht hervor, dass Kraemer sonst recht ausschließlich als *Filmregisseur* arbeitet. Als solcher hat er, wie unter der Rubrik ›Auszeichnungen‹ aufgeführt wird, bereits mehrere Preise erhalten. Unter der Überschrift ›Filmographie‹ wird eine Auswahl seines Schaffens aufgelistet: Sie umfasst 18 zwischen 1990 und 2009 realisierte Filmproduktionen. Unter der nachstehenden Rubrik ›Theater‹ findet sich demgegenüber einzig der Eintrag zu eben seiner Inszenierung an den Karl-May-Festspielen im Jahr 2009 (vgl. Link 32).

54 Nach den Karl-May-Spielen sind die Ruhrfestspiele in Recklinghausen das Festspiel mit dem zweitgrößten Besucherzustrom. Die 233 Vorstellungen, die in der Saison 2007/2008 (verteilt auf 6 Spielstätten) gegeben wurden, haben insgesamt 77.000 Personen gesehen.

55 Mit anderen Worten: Jede der 30 Vorstellungen wird mit 150.000 Euro aus öffentlichen Geldern subventioniert. Oder nochmals anders betrachtet: Auf jeden Besucher, jede Besucherin einer Aufführung entfällt ein staatlicher Finanzierungsbeitrag von 75 Euro.

56 Siehe Link 33.

Die Geschichte Bayreuths ist eben nicht nur als die »Geschichte einer Institution« zu sehen, sondern auch als »eine Chronik der Familie Wagner« – einer deutschen Dynastie, »die Karl Marx so bizarr fand wie die Nibelungen« (ebd.).

Mit einer Inszenierung des *Ring des Nibelungen* eröffnet Richard Wagner 1876 denn auch die allerersten Bayreuther Festspiele.[57] Für die zweiten Festspiele im Jahre 1882 bringt er *Parsifal* auf die Bühne (die Inszenierung wird bis 1933 weiter gezeigt). Nach Wagners Tod 1883 übernimmt seine zweite Ehefrau, Cosima Wagner, das Szepter in Bayreuth – bis 1908 stehen die Festspiele unter ihrer Leitung – und inszeniert zwischen 1886 und 1896 zuerst *Tristan und Isolde* (1886; bis 1906 gespielt), danach den *Tannhäuser* (1891; bis 1904 aufgeführt), den *Lohengrin* (1894; bis 1909 aufgeführt) und schließlich – 1896 – den *Ring des Nibelungen* (gespielt bis 1931). Zwei weitere Regisseure inszenieren während dieser Zeit in Bayreuth: August Harlacher, der 1888 die *Meistersinger* auf die Bühne bringt (gespielt bis 1899), und Siegfried Wagner, Sohn von Richard und Cosima Wagner, der 1901 den *fliegenden Holländer* inszeniert (1902 erneut aufgeführt) und 1908 als neuer Leiter der Festspiele die Nachfolge seiner Mutter antritt. Siegfried Wagner wird – wobei in dieser Zeit neben ihm *kein anderer* Regisseur für die Festspiele arbeitet – bis 1930 noch für vier weitere Inszenierungen verantwortlich zeichnen. Von 1933 bis 1943 sollte *ein Mann* das Regiemonopol in Bayreuth innehaben: Heinz Tietjen (1881-1967) bringt acht Werke Wagners auf die Bühne. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs werden die Spiele in Bayreuth im Jahr 1951 wieder aufgenommen. In der hinsichtlich der Vergabe von Regieaufträgen äußerst ›konservativen‹ Epoche der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte werden – abgesehen von Rudolf Otto Hartmann, der im Jahr der Wiedereröffnung die *Meistersinger* inszeniert (nur 1952 erneut aufgeführt) – bis 1968 ausschließlich die Brüder Wieland und Wolfgang Wagner als Regisseure wirken: Die beiden Söhne von Siegfried und Winifred Wagner (beziehungsweise Enkel von Richard Wagner) genießen eine künstlerische Ausbildung. Wieland (1917-1966) studiert Malerei und Musik, während Wolfgang (1919-2010) bei Heinz Tietjen an der Staatsoper Berlin – wo er Regieassistent wird – das Theaterhandwerk kennenlernt. Gemeinsam übernehmen die beiden 1951 von ihrer Mutter Winifred die Leitung der Festspiele. Nach dem Tod seines Bruders Wieland im Jahre 1966 verbleibt Wolfgang bis 2008 alleiniger künstlerischer Festspielleiter. In der Ära von 1951 bis 1968 zeichnet Wieland Wagner für elf, sein Bruder Wolfgang, der sich um das Finanzwesen der Festspiele kümmerte, für sechs Inszenierungen verantwortlich – darunter auch zwei respektive eine *Ring*-Inszenierung(en): Wieland Wagner setzt ihn 1951 (bis 1958 gespielt) und

57 Die Informationen zu den im Folgenden erwähnten Akteurinnen und Akteuren sowie deren Inszenierungen sind den Internetseiten der Bayreuther Festspiele entnommen, auf denen sich eine die Rubriken *Spielpläne* und *Mitwirkende* beinhaltende Datenbank findet. Siehe Link 34.

1965 (bis 1969 gespielt) in Szene, Wolfgang Wagner 1960 (bis 1964 gespielt). In der unmittelbaren Nachkriegszeit und bis in die späten 1960er Jahre hinein sind die Wagner-Festspiele also – gerade auch was die Regieverantwortung angeht – fest in *Familienhand*. Dies ändert sich in den 1970er und 1980er Jahren allmählich. Neben dem Stammhalter Wolfgang Wagner, der zwischen 1969 und 1989 fünf weitere Inszenierungen unternimmt (darunter seinen zweiten *Ring* im Jahr 1970, der bis 1975 gespielt wird), bringen in diesem Zeitraum auch August Everding (1928-1999), Götz Friedrich (1930-2000) und Harry Kupfer (*1935) je mehrere Werke Wagners auf die Bühne. Everding inszeniert 1969 den *fliegenden Holländer* (gespielt bis 1971) und 1974 *Tristan und Isolde*. Friedrich bringt 1972 den *Tannhäuser* (gespielt bis 1978), 1979 den *Lohengrin* (gespielt bis 1982) sowie 1982 den *Parsifal* (gespielt bis 1988) auf die Bühne. Kupfer schließlich inszeniert 1978 den *fliegenden Holländer* (gespielt bis 1985) und 1988 den *Ring des Nibelungen* (gespielt bis 1992). Vor ihm hatte 1976 Patrice Chéreau (*1944) den sogenannten ›Jahrhundertring‹ inszeniert (gespielt bis 1980) – will heißen den *Ring des Nibelungen* 100 Jahre nach seiner Erstaufführung in Bayreuth durch Richard Wagner selbst – und Peter Hall (*1930) für den *Ring* von 1983 regieverantwortlich gezeichnet (gespielt bis 1986). Zwei weitere Regisseure inszenieren in den 1980er Jahren je ein Stück: Jean-Pierre Ponelle (1932-1988) *Tristan und Isolde* (1981, gespielt bis 1987) und Werner Herzog (*1942) den *Lohengrin* (1987, gespielt bis 1993). Die 1970er und 1980er Jahre sind also von einer zunehmenden Öffnung der Bayreuther Festspiele für Regisseure geprägt, die nicht der Wagner-Familie angehören. Dabei fällt auf, dass sämtliche der aus Deutschland beziehungsweise der DDR stammenden Regisseure, die in diesen beiden Jahrzehnten in Bayreuth engagiert werden – nebst anderen Fächern und Disziplinen – Theaterwissenschaften studiert haben. Mit Chéreau, Hall und Ponelle werden in dieser Epoche zudem drei *ausländische* Regisseure verpflichtet. Abgesehen von den auch im Filmfach erfolgreichen Regisseuren Chéreau und Herzog, die in der ersten Hälfte der 1940er Jahre geboren wurden, haben die Männer, die in dieser Epoche in Bayreuth inszenieren, Jahrgänge zwischen 1928 und 1935. Und abgesehen wiederum von Chéreau, der bei seiner ersten Inszenierung gerade mal 32-jährig ist, sind die meisten Bayreuth-Regisseure zum Zeitpunkt ihres Debüts auf dem grünen Hügel zwischen Anfang und Mitte 40: Everding ist 41, Friedrich 42, Kupfer 43 und Herzog 45-jährig; etwas älter sind Ponelle mit 49 und Hall mit 53 Jahren.

Mit Blick auf die 1990er Jahre und das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts sind – nebst einem Führungswechsel der Festspiele im Jahr 2008[58] – in Bayreuth

58 Wolfgang Wagner (1919-2010) inszeniert letztmals 1996 in Bayreuth (*Die Meistersinger*, gespielt bis 2002). 2008 geht die Festspielleitung auf seine Töchter Katharina Wagner und Eva Wagner-Pasquier (zwei Halbschwestern) über. Katharina inszeniert auf dem grünen Hügel ein erstes Mal im Jahr 2007 (*Die Meistersinger*).

weitere Neuerungen zu verzeichnen. Ein erstes Phänomen ist darin zu sehen, dass an den Festspielen fortan kein Regisseur mehr als *ein Werk* auf die Bühne bringt. Mit anderen Worten: In jüngerer Vergangenheit wird für jede neue Inszenierung wieder ein *anderer* Regisseur verpflichtet. An den Wagner-Festspielen inszenieren zu können erhält damit den Charakter einer recht *einmaligen* Chance. Die zwischen 1990 und 2010 in Bayreuth verpflichteten Regisseure lassen sich ganz grob in zwei Generationen unterteilen. Tankred Dorst (*1925) und Heiner Müller (1929-1995) sind die Doyens der *älteren* Kohorte, zu der auch Dieter Dorn (*1935), Alfred Kirchner (*1937), Jürgen Flimm und Hans Neuenfels (beide *1941) gezählt werden können. Sie alle weisen im Grunde genommen dieselbe Generationslagerung auf wie jene Regisseure, die in den 1970er und 1980er Jahren in Bayreuth inszeniert hatten. Ein Novum ist indessen darin zu sehen, dass – zuvorderst mit Flimm und Neuenfels – nunmehr auch Repräsentanten der Regietheater-Avantgarde nach Bayreuth geholt werden, die als maßgebende Erneuerer des Sprechtheaters Anfang der 1970er Jahre gelten (vgl. hierzu den Abschnitt 4.2 der vorliegenden Arbeit). Der *jüngeren* Generation gehören Christoph Marthaler (*1951), Keith Warner (*1956), Christoph Schlingensief (1960-2010), Claus Guth (*1964) sowie Philippe Arlaud an. Auch Stefan Herheim (*1970) kann dieser zweiten Kohorte zugeschlagen werden – wobei sich mit ihm gewissermaßen schon eine neue Generation anzukündigen scheint. Quer zu diesen beiden Kohorten bilden sich andere Gruppierungen, wenn man das Alter der Regisseure zum jeweiligen Zeitpunkt der Aufführung ihrer Arbeit in Bayreuth betrachtet. Zu den Alten zählen dann Müller, der mit 64 in Bayreuth inszeniert, Neuenfels mit 69 und Dorst mit sage und schreibe 81 Lenzen. Eine Mittellage nehmen Dorn (55), Kirchner (57), Flimm (59), Marthaler (54) sowie Arlaud (ca. 55) ein, die also alle als Mitt- bis Endfünfziger erstmals in Bayreuth inszenieren. Vergleichsweise jung sind Herheim (38), Guth (39), Warner (43) und Schlingensief (44) – wobei dieses ›Erstinszenierungsalter‹ in den 1970er und 1980er Jahren noch geradezu die Regel gewesen war (siehe oben).

Im Vergleich mit den beiden vorangehenden Dezennien werden in den 1990er Jahren und im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts in Bayreuth also vermehrt *ältere* und bereits längerfristig bewährte (Sprechtheater-)Regisseure engagiert, wobei die Altersspanne insgesamt zunimmt: Gemessen an ihrem Alter zum Zeitpunkt ihrer Inszenierungen liegt zwischen Herheim und Dorst fast ein halbes Jahrhundert. Schaut man sich die Berufsbiografien dieser Regisseure an, so fällt wiederum auf, dass insbesondere die Repräsentanten der älteren Kohorte, die zwischen 1990 und 2010 in Bayreuth inszenieren, sich durch eine Affiliation mit diversen – zumeist gleich mehreren – Kunstakademien auszeichnen. So sind etwa Flimm und Neuenfels (die ›Ungehorsamen‹ im Theaterfeld der späten 1960er und frühen 1970er Jahre) – aber auch Dieter Dorn – Mitglied der Akademie der Künste Berlin sowie der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Auch Tankred Dorst ist Mitglied der letzteren – und darüber hinaus der Deutschen Akademie für Sprache

und Dichtung in Darmstadt sowie der Akademie der Wissenschaften und der Literatur mit Sitz in Mainz. Dorn wiederum ist zudem Gründungsrektor der Stuttgarter Theaterakademie, Flimm Mitglied der Freien Akademie der Künste Hamburg sowie der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste. Müller schließlich ist ab 1984 Mitglied der Akademie der Künste der DDR.[59]

Nun ist mit Blick auf die Frage nach dem konsekrativen Charakter der Wagner-Festspiele nicht uninteressant zu sehen, dass – in aller Regel – die Mitgliedschaft in einer oder mehreren solchen Kunstakademie(n) dem Regie-Engagement in Bayreuth zeitlich *vorangeht*. Es ist also, wenn man so will, bei den betreffenden Regisseuren schon ein ansehnliches Volumen an symbolischem Kapital vorhanden, bevor sie auf dem grünen Hügel zur Wagner-Weihe antreten beziehungsweise ›zugelassen‹ werden. In einigen Fällen folgen sich verschiedene Formen der Konsekration auf dem Fuße. Besonders beachtenswert ist etwa die Konsekrationsfrequenz im Fall von Hans Neuenfels, der 2005 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und im selben Jahr (von der Zeitschrift *Opernwelt*) ein erstes Mal zum ›Opernregisseur des Jahres‹ erklärt wird. Im Jahr darauf – 2006 – wird er in die Berliner Akademie der Künste berufen, 2008 folgt sodann die zweite Auszeichnung als ›Opernregisseur des Jahres‹ – und 2010 schließlich inszeniert Neuenfels in Bayreuth.

Auch verfügen einige Regisseure der jüngeren Generation – im Unterschied zu jenen der älteren Kohorte und denen, die in den 1970er und 1980er Jahren in Bayreuth inszenieren – über ein *Regiestudium.* Als 20-Jähriger erhält Keith Warner 1976 ein Stipendium für ein Ausstattungs- und Regiestudium bei Friedelind Wagner, der ältesten Tochter von Siegfried und Winifred (in einem gewissen Sinne ist er also zum erweiterten Kreis der Familie Wagner zu zählen); Philippe Arlaud studiert Regie und Bühnenbild an der *École Supérieure d'Art dramatique* des Straßburger Nationaltheaters; Claus Guth absolviert ein Studium der Theater- und Opernregie an der *Hochschule für Musik in München*; Stefan Herheim schließlich – der jüngste Bayreuth-Regisseur – nimmt nach einer Cello-Ausbildung und ersten Arbeiten im Regie- und Ausstattungsbereich an der Opernhochschule und der Oper Oslo ein Studium der Musiktheaterregie an der *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* in Hamburg auf.

Des Weiteren fördert ein kursorischer Blick auf die beruflich-künstlerischen Stationen der Regisseure, die in den 1990er Jahren und im frühen 21. Jahrhundert eine Inszenierungsgelegenheit in Bayreuth erhalten, einige typische ›Passagen‹ in

59 Vor dem Zusammenschluss mit der Westberliner Kunstakademie zur *Akademie der Künste (Berlin)* anno 1993 hieß die Institution in der DDR zunächst (bis 1972) *Deutsche Akademie der Künste in Berlin (Ost)*, dann *Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik* (bis 1990) und schließlich – von 1990 und 1993 – *Akademie der Künste zu Berlin*.

deren Laufbahnen zutage. Zu den Spielstätten, an denen auffallend viele Regisseure *vor* ihrem Engagement an den Wagner-Festspielen tätig waren und sich Geltung zu verschaffen wussten, zählen die Münchner Kammerspiele, wo Dieter Dorn ab 1983 Intendant ist (in drei aufeinanderfolgenden Jahren – 1984 bis 1986 – werden sie von der Zeitschrift *Theater heute* zum ›Theater des Jahres‹ gekürt). Bedeutende Stationen stellen auch die Salzburger Festspiele und die Oper Frankfurt am Main dar: In Salzburg inszenieren namentlich Dieter Dorn (ab den 1980er Jahren), Claus Guth (im Jahr 2000), Hans Neuenfels und Stefan Herheim (2001 respektive 2003). Seit 2006 schließlich leitet Jürgen Flimm die Salzburger Festspiele. In Frankfurt sorgt Neuenfels 1980 mit seiner *Aida*, die er als Putzfrau zeigt, für ein Erdbeben und viel Aufmerksamkeit; Alfred Kirchner inszeniert dort den *Maskenball* (1982), *Eugen Onegin* (1984) sowie *Tosca* (2001), und Christoph Marthaler arbeitet in den Jahren 1994, 1996 und 1997 an dem Haus.

Resümierend und im Sinne einer Zuspitzung ist zu konstatieren, dass wir es im Falle der Wagner-Festspiele mit einer Verschränkung zweier Strukturierungsmomente zu tun haben: Der höchst exklusive Charakter Bayreuths (hier werden die ›Könige‹ der Regie geadelt) geht mit einer Konsekrationslogik einher, die jener der ›Heiligung auf Vorschuss‹ radikal entgegengesetzt ist. So lässt sich auch die dominant *männlich*-vergeschlechtlichte Dimension der Wagner-Festspiele begreifen: Dass Frauen – jedenfalls solche, die nicht zur Wagner-Familie gehören – bis dato ganz offensichtlich vom Regiepult in Bayreuth ferngehalten oder jedenfalls nicht an dieses herangelassen werden, mag sich partiell daran erhellen, dass auch mit Blick auf die Rekrutierung der Männer, die zu dieser ›einmaligen‹ Gelegenheit kommen, von einer hochgradigen Selektivität auszugehen ist. Ein Engagement auf dem grünen Hügel ist äußerst voraussetzungsreich nicht zuletzt insofern, als diesem in aller Regel bereits andere exklusive Akte der Konsekration (Mitgliedschaften in Kunstakademien, Preise, Ernennungen etc.) vorgeschaltet sind. Richard Wagner, so könnte man es auch formulieren, verlangt seitens der antretenden Regisseure also eine spezifische Satisfaktionsfähigkeit insofern, als diese bereits über hinreichend objektiviertes symbolisches Kapital (im Sinne kunstinterner ›Mittel‹) verfügen müssen, wenn sie sich daranmachen wollen, ihn und sein Werk herauszufordern. So besehen hängt die männliche Dominanz der Regie in Bayreuth wesentlich damit zusammen, dass es – bis in unsere Tage – noch kaum oder keine Regisseurinnen gibt, die über hinlänglich zahlreiche und hinreichend hohe Zeichen der Nobilität verfügten, um als legitime ›Partner-Gegnerinnen‹ Richard Wagners gelten zu können. Solange sich daran nichts ändert, wird das Festspielhaus auf dem grünen Hügel wohl jene männermachende Mythenfabrik bleiben, die es im Grunde genommen seit 1876 ist.

10 Papierene Ruhmeshallen

Die Beschäftigung mit dem Regieberuf führte mich zu gewissen Publikationsgattungen, die ich zusammengenommen als *papierene Ruhmeshallen* bezeichnen möchte: Porträtbände und Biografien, Lexika und weitere Schriften mit Nachschlagewerkcharakter, die sich explizit einer bestimmten Auswahl von Theaterregisseurinnen und -regisseuren widmen. Implizit handelt es sich auch bei den in Kapitel 3 zur Genese des ›idealen‹ Regisseurs herangezogenen regiegeschichtlichen Darstellungen um solche: Auch in ihnen tauchen jeweils nur manche Regisseure prominent auf – und andere nicht. Der wesentliche Unterschied zu den Publikationen, um die es *hier* gehen soll, besteht indes darin, dass in diesen die einzelne *Person selbst* oder aber – wie sich zeigen wird – bestimmte Gruppen, ja ganze ›Generationen‹ von Regisseurinnen und Regisseuren im Zentrum der Veröffentlichung stehen beziehungsweise überhaupt erst den Publikationsanlass geben.[1] Den Theaterschaffenden, mit denen sich solcherart Veröffentlichungen befassen, wird eine je besondere (auch über die konkrete Person hinausweisende) Relevanz beigemessen. *Ihnen* – und also *nicht anderen* – wird mit diesen Publikationen Geltung verschafft als besonderen Persönlichkeiten, deren Sein und künstlerisches Schaffen als der schriftlichen Fixierung und Überlieferung würdig erscheint. In diesem Sinne haben wir es bei solchen Schriften mit einer Form der diskursiven Herstellung von »richtungsweisenden Persönlichkeiten« (Bourdieu 1998: 55) zu tun, über welche *à la longue* so etwas wie eine *Hall of Fame* der Theaterregie entsteht. Es wäre freilich eine separate Untersuchung nötig, wollte man die Logiken der Herausbildung dieser Ruhmeshallen im Detail rekonstruieren – beispielsweise hinsichtlich der Zusam-

1 Der im Abschnitt 3.2 erwähnte *Versuch über das Wesen der modernen Regie*, den Heinz Herald (1915) unter dem Haupttitel *Max Reinhardt* unternommen hat, stellt unter den im Kapitel zum ›idealen‹ Regisseur berücksichtigten Schriften eine Ausnahme dar und verweist – als eine der frühesten von einer singulären Regiepersönlichkeit ausgehenden Darstellungen – auf die *Stiftungsfunktion*, die Reinhardt mit Blick auf die Entwicklung des modernen Theaterregieberufs im deutschsprachigen Raum zugesprochen wird.

mensetzung und der Sozialprofile der Akteurinnen und Akteure, die sich am Ausbau dieses Pantheons[2] und den permanenten Renovierungsarbeiten an ihm beteiligen. Insbesondere zu jenen Männern, deren Namen auch oder eben gerade *posthum* am untrennbarsten mit der Domäne der Theaterregie und deren Entwicklung verbunden werden, existiert eine kaum zu überblickende Fülle an (werk)biografisch angelegten Publikationen. So ist etwa der bereits erwähnte Max Reinhardt (1873-1943) seit Mitte der 1950er Jahre und bis in unsere Tage immer wieder Gegenstand solcher Schriften.[3] Noch zahlreicher – und nicht zuletzt von internationalerer Provenienz – sind entsprechende Publikationen zum Leben und Schaffen Bertolt Brechts (1898-1956), deren Produktion ebenfalls in den (späten) 1950er Jahren einsetzt und bis heute nicht abreißt.[4] Wiewohl ich mir also keinen vollständigen Überblick solcher Schriften zu verschaffen vermochte, über welche die »geltenden Vorbilder« (Bourdieu 1999: 329) im Feld der Theaterregie mit produziert, reproduziert oder auch infrage gestellt werden, ließen sich bei meiner zuweilen bloß groben Sichtung, teils eingehenderen Lektüre derselben doch einige diese Form der Konsekration kennzeichnende Eigenheiten und Entwicklungstendenzen ausmachen.

10.1 GANZE THEATERMÄNNER – NAMHAFTE REGISSEURE

So ist zuallererst ein Trend darin zu erkennen, dass, was die Frage nach verschiedenen Arten und Formen des Ausbaus der hier interessierenden papierenen Ruhmeshallen angeht, seit den späten 1980er, frühen 1990er Jahren an die Stelle von Por-

---

2 Der Begriff des Pantheons beschreibt das hier zu diskutierende Phänomen insofern nicht ganz treffend, als – wie sich zeigen wird – zunehmend noch lebende, beruflich nach wie vor aktive Regisseurinnen und Regisseure, ja gar Novizinnen und Novizen Eingang in diese *Hall of Fame* finden werden.

3 Siehe etwa – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – die Darstellungen von Herald (1953), Parma (1959), Adler (1964), Braulich (1969), Thimig-Reinhardt (1975), Fiedler (1975), Styan (1982), Fuhrich/Prossnitz (1987), Fetting (1989), Funke (1996), Wetscherek (1998), Marx (2006), Kim (2006).

4 Im Sinne einer Auswahl, die einen Eindruck von der *Konstanz* und dem *Ausmaß* der Arbeit an der Person Brechts geben soll, sei hier – wiederum ohne Anspruch auf Vollständigkeit – auf die Schriften von Fassmann (1958), Haas (1958), Grimm (1959), Ihering (1959), Esslin (1961), Petersen (1966), Klotz (1967), Kesting (1968), Ewen (1970), Völker (1971; 1976), Mittenzwei (1977; 1986), Hecht/Drescher (1978), Karasek (1978), Schumacher (1979; 2006), Banholzer (1981), Hayman (1983), Koopmann/Stammen (1983), Goedhart (1988), Lattmann (1988), Fuegi (1994), Mayer (1996), Hecht (2000), Dieckmann (2003), Wüthrich (2003), Jaretzky (2006), Knopf (2006), Thomsen et al. (2006) und Mumford (2009) verwiesen.

träts einzelner ›ganzer Theatermänner‹, die sich in verschiedener Hinsicht (etwa als Schauspieler, Theaterleiter *und* Regisseur) um das Theater verdient gemacht haben, vermehrt Publikationen zu Männern und Frauen treten, denen eine besondere Bedeutsamkeit primär *als* Regisseur beziehungsweise Regisseurin verliehen wird. Ein Beispiel, das gewissermaßen an der Bruchstelle dieses von einem epochalen Wandel zeugenden Trends zu verorten ist, findet sich in dem von Klaus Völker (1987) verfassten Porträt des Schauspielers und Regisseurs Fritz Kortner (1892-1970). Der Band folgt Kortners Lebens- und Schaffensweg entlang seiner Stationen zunächst nach Mannheim (1910/1911) und Berlin (wo er von 1911 bis 1913 am Deutschen Theater bei Max Reinhardt tätig ist) sowie Wien, Dresden und Hamburg (1914 bis 1919). Nach einem separaten Kapitel zu seinen Arbeiten als Filmschauspieler (1915 bis 1932) geht der Autor auf Kortners abermaliges Wirken in Berlin (von 1919 bis 1932), auf seine Zeit im Exil in London und den Vereinigten Staaten von Amerika (1933 bis 1947) sowie die Jahre nach der Rückkehr nach Deutschland (1947 bis 1949) und seine Theaterarbeit von 1949 bis zu seinem Tod im Jahre 1970 ein (ab 1952 ist Kortner fast ausschließlich als Regisseur tätig, hauptsächlich in München). Einige Kapitel, die im Sinne von Querschnitt-Themen den einzelnen Stationen untergeordnet sind, erinnern unmittelbar an die in Kapitel 3 zur Genese des ›idealen Regisseurs‹ herausgearbeiteten Aspekte. So geht Völker etwa explizit auf die »Freunde und Feinde« Kortners ein – und stellt damit die Bedeutung heraus, die Partnerschaften *wie* Gegnerschaften im Kampf um künstlerische Bewährung und Anerkennung im Feld des Theaters haben – oder auch auf die ihm eigene Art der »Arbeit mit Schauspielern« – womit das Moment der Gefolgschaftsbildung und Prägekraft angesprochen ist.[5] Das Unterkapitel »Fritz Kortner und seine Intendanten« wiederum zeugt, indem der Autor das besitzanzeigende Fürwort ›seine‹ verwendet, von der Vorstellung einer diffus-spezifischen, von einer gewissen Verbindlichkeit geprägten Beziehungsform des Schauspielers und Regisseurs zu den Theaterdirektoren, an deren Häusern er tätig war. Ferner rührt Klaus Völker in der Art und Weise, wie er das Porträt dieses ›ganzen Theatermannes‹ einleitet, an eine Besonderheit der Bewährungsproblematik eines jeden Regisseurs: »Einzelne Momente von Inszenierungen Fritz Kortners«, so schreibt der Autor, »haben sich mir unvergesslich eingeprägt« (ebd.: 7). Eine Eigenheit des Berufs des Theaterregisseurs liegt darin, dass das einmal geschaffene Werk – die *Inszenierung* – so flüchtig ist wie der Moment seiner Aufführung selbst und also – im Unterschied etwa zu einer Plastik oder einem Gemälde in der bildenden Kunst – auch nicht in der Gestalt

5 Diesen Aspekt finden wir auch in jüngeren Beiträgen, die Kortner einen Platz in den ›papierenen Ruhmeshallen‹ einräumen: In dem von Manfred Brauneck und Wolfgang Beck (2007) herausgegebenen *Theaterlexikon 2* ist über ihn zu lesen, er sei ein »Probenfanatiker« (ebd.: 399) gewesen, »nie zufrieden mit der eigenen Arbeit, von großem Einfluss auf die nachfolgende Generation von Regisseuren« (ebd.).

eines materiellen Produkts transportier- oder konservierbar. Den Theaterintendanten und Theaterwissenschaftler Carl Hagemann (1902) treibt diese ›Flüchtigkeit‹ theatralischer Werke schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts um. Er erachtet diese als problematisch nicht zuletzt mit Blick auf eine Historiografie der Regiekunst: »Das Kapitel von der Regie als solche und in ihrem historischen Ablauf gehört insofern zu den allerschwierigsten der gesamten Kunstgeschichte, als wir für die Art und Weise der Inscene kein Mittel der Aufzeichnung, der Aufbewahrung haben« (ebd.: 13), so konstatiert Hagemann – und weist auf die aus seiner Sicht (zu seinen Lebzeiten) unzulänglichen technischen Möglichkeiten hin, Inszenierungen adäquat festzuhalten: »Wir sind hier noch heute einzig und allein auf meist ganz ungenügende Beschreibungen angewiesen, die durch mehr oder weniger schlecht gelungene Blitzlichtaufnahmen einzelner besonders charakteristischer Momente hier und da wenig förderlich illustriert werden.« (Ebd.: 13f.) Doch erhofft sich Hagemann eine Lösung des Problems durch technischen Fortschritt: »Vielleicht ist ein aus Kinematograph und Phonograph zusammengestelltes Instrument dermaleinst berufen, den kommenden Geschlechtern ein naturgetreueres Abbild des jeweils herrschenden Theaters zu übermitteln.« (Ebd.: 14)[6] Völkers einleitender Hinweis auf einzelne unvergessene Momente der Inszenierungen Kortners trägt – implizit – genau dieser Problematik Rechnung: Das eigentliche Werk des von ihm porträtierten Regisseurs existiert nicht – oder wenn, dann nur als lückenhafte Erinnerungsspur. Vor diesem Hintergrund erscheint der Umstand, dass er Kortner, indem er dessen Leben und Wirken als Schauspieler und Regisseur in Form eines Buches würdigt, gewissermaßen ein *Denkmal* setzt, nur umso deutlicher als ein Unterfangen, das darauf abhebt, diesen ›ganzen Künstler‹ und sein Schaffen im Hier und Jetzt präsent zu halten. Dies kommt nicht zuletzt auch darin zum Ausdruck, dass die Einleitung der Publikation mit »Fritz Kortner heute« betitelt ist – womit dessen Bedeutung *in der* und *für die* Gegenwart unterstrichen wird. Ein Sprung zu den Nachbemerkungen Völkers (im Sinne jener die Gestalt schließenden Worte, die zusammen mit der Einleitung die Klammer des Porträts darstellen) fördert sodann zutage, worin er die Be-

6 Inwieweit dieses Problem seit der Erfindung von Tonfilm, Video (etc.) und der damit längst gegebenen Möglichkeit, Theateraufführungen ein Stück weit – im uneigentlichen Sinne des Begriffs – ›naturgetreuer‹ aufzuzeichnen, als für die Theaterhistoriografie gelöst einzuschätzen ist (oder inwiefern dies eben gerade *dennoch* nicht der Fall ist), wäre einer eigenen Abhandlung wert und kann hier nicht erörtert werden. Immerhin sei an dieser Stelle eine Grunddifferenz zwischen *Film* und *Theater* erwähnt, wie Hauser (1974) sie konzis auf den Punkt bringt: »Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Medien ist [...] durch einen krassen Zug der Verschiedenheit gestört. Das Wesen des Theaters besteht in der aufdringlichen und unverkennbaren Zwischenmenschlichkeit des Vorgangs, in welchem Darsteller und Zuschauer [...] miteinander seelisch-körperlich verbunden sind. Beim Film kann von einer Gegenseitigkeit der Beziehung dieser Art keine Rede sein.« (Ebd.: 525f.)

deutung Kortners sieht: Hier hält der Autor fest, er habe bewusst auf eine theaterwissenschaftlich-definitorische Bewertung und »Katalogisierung der Arbeit Kortners« verzichtet (Völker 1987: 413), die nämlich »in jeder Beziehung wesentlicher« gewesen sei »als die vorwiegend in der Presse und überraschend schnell auch in Dissertationen abgefeierten ›Stile‹ von Regisseuren« (ebd.). Den von Feuilletonisten und Doktorierenden hoch gelobten ›Regiestilen‹ von Repräsentanten eines »mehr um Effekte und Bilder bemühten Ausstattungsregietheaters«, dem – wie er weiter schreibt – der »schöne Schein fast alles, die Durchdringung des Zuschauers mit dem beunruhigenden Geist der Dichtung fast nichts bedeutet« (ebd.), stellt Klaus Völker den substantiellen – oder essentiellen – Charakter der Arbeit gegenüber, die der von ihm als ›ganzer Theatermann‹ porträtierte Fritz Kortner geleistet habe. An der Argumentation des Autors wird exemplarisch deutlich, dass, wer sich am Ausbau der ›papierenen Ruhmeshallen‹ beteiligt, immer auch eine Form der *eingreifenden Positionierung* vornimmt in dem Kampf um die Durchsetzung der legitimen Sichtweise dessen, was einen verdienten Regisseur ausmacht. Im hier vorliegenden Fall der Völker'schen Intervention ist dies zum einen das Primat der Orientierung des Regisseurs an der dramatischen Dichtung, von der die Erregung des Zuschauers herrühren soll, und zum anderen die Hintergrundüberzeugung, wonach die Bedeutung eines Theaterschaffenden nicht ›oberflächlich‹ an dessen Inszenierungsstil zu bemessen sei, sondern von dessen längerfristigen Bewährung durch *Arbeit* – in einem umfassenderen Sinne – abhänge. Schließlich manifestiert sich in seinem Erstaunen darüber, dass sich das ursprünglich journalistische Phänomen des Zelebrierens von Regiestilen plötzlich auch in Doktorarbeiten findet, nicht nur ein gewisser Zweifel an der Wissenschaftlichkeit derselben, sondern auch ein Unbehagen angesichts des Umstands, wie rasch – ja gleichsam überstürzt – man inzwischen zu solch feierlichen ›Stilisierungen‹ von Regisseuren gelangt. In diesem Sinne kritisiert Völker (1999) auch in einem anderen, wiederum einem ›ganzen Theatermann‹ gewidmeten Buch – dieses handelt von dem Schauspieler, Regisseur und Intendanten Hans Lietzau (1913-1991) – die an kurzfristigen Konjunkturen orientierte kulturjournalistische Wertschätzungs- und Anerkennungslogik: Da der von ihm Porträtierte »ein unberechenbarer Liebhaber des Theaters« (ebd.: 7) gewesen sei und »ganz wie Kortner nicht zum ›Liebling‹ des Publikums« getaugt habe, hätten ihm »die Öffentlichkeitsarbeiter des Berliner Kulturbetriebs nie die Treue« gehalten, sondern ihn »immer nur dann [geschätzt], wenn er anderswo vehement umworben wurde oder tolle Inszenierungserfolge verbuchen konnte« (ebd.). Die eingreifende Positionierung Völkers hat somit zwei Seiten: Positiv stellt sie ein Plädoyer für die Anerkennung und Würdigung einzelner ›ganzer Theatermänner‹ dar, die ihre Arbeit konsequent in den Dienst des Theaters gestellt und sich so längerfristig, gleichsam durch ein Lebenswerk bewährt haben, ohne auf kurzfristige Erfolge geschielt zu haben; negativ ist sie zu lesen als Kritik an einer sich breit machenden ›kulturbetrieblichen‹ Aufmerksamkeitsökonomie, die sich verkürzend

an den mal hier und mal da, mal mehr und mal weniger erfolgreichen Inszenierungsstilen von Regisseuren orientiert.

Wie eingangs dieses Kapitels erwähnt, stößt man ab Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre nun vermehrt auf Publikationen zu Theaterschaffenden, die dem Leser, der Leserin nicht mehr als ›ganze Theatermänner‹, sondern zuvorderst *als Regisseure* präsentiert werden (mit einiger zeitlicher Verzögerung erscheinen vergleichbare Schriften dann auch zu Regisseur*innen*; siehe weiter unten). Hier ist exemplarisch der von Wend Kässens und Jörg W. Gronius (1990) herausgegebene, auf eine Sendereihe des Norddeutschen Rundfunks zurückgehende Band *Theatermacher* zu nennen, der berufsbiografisch angelegte Gespräche mit Luc Bondy, Jürgen Flimm, Hansgünther Heyme, Hans Neuenfels, Peter Palitzsch, Claus Peymann, Frank-Patrick Steckel, George Tabori und Peter Zadek versammelt.[7] Mit diesem erfährt die papierene Ruhmeshalle geltender Vorbilder, wenn man so will, schlagartig einen Gruppenzuwachs.[8] Für den hier diskutierten Zusammenhang – die

7 Siehe auch das von Sucher (1990) verfasste Buch *Theaterzauberer 2 – Von Bondy bis Zadek*, in dem *10 Regisseure des deutschen Gegenwartstheaters* vorgestellt werden (Luc Bondy, Dieter Dorn, Jürgen Flimm, Klaus Michael Grüber, Hansgünther Heyme, Hans Lietzau, Claus Peymann, Thomas Schulte-Michels, Peter Zadek). Dem Regisseur Luc Bondy (*1948) wird auch in dem von Henrichs/Nagel (1996) herausgegebenen Band *Liebe! Liebe! Liebe! ist die Seele des Genies* ein Platz eingeräumt, in welchem erlesene Inszenierungen von *Vier Regisseure[n] des Welttheaters* – so der Untertitel der Publikation – beschrieben werden. Neben Bondy handelt es sich um Frank Castorf (*1951), Peter Sellars (*1957) und Robert Wilson (*1941). Dies sind zwei weitere Beispiele solcher ab etwa 1990 vermehrt anzutreffender Druckerzeugnisse, die gleich *mehreren* Regisseuren gewidmet sind. Die Anzahl der in vergleichbaren Publikationen Porträtierten wird sich ab dem 21. Jahrhundert noch stark erhöhen (siehe weiter unten). Auch sei an dieser Stelle erwähnt, dass die Produktion von Porträtbänden zu einzelnen und insbesondere auch mehreren *Schauspielerinnen und Schauspielern* zeitlich bereits viel früher einsetzt (siehe exemplarisch Bab 1908, Lemmer 1955 sowie Melchinger/Clausen 1965; mit seinem Porträtband *Theaterzauberer* verfasst auch C. Bernd Sucher (1988) zuerst eine Publikation zu – insgesamt 40 – Schauspielenden, bevor er sich mit *Theaterzauberer 2* den Regisseuren zuwendet). Wir können hier also von einer gewissen Verschiebung der Aufmerksamkeit von den darstellenden Künstlerinnen und Künstlern selbst auf die Regisseure sprechen. Einen speziell einer Auswahl zeitgenössischer *Opern*regisseure gewidmeten Porträtband legt Brug (2006) vor.

8 Interessanterweise werden gleich mehrere der in diesem Band zu Wort kommenden Regisseure sich um das Jahr 2000 herum auch *auto*biografisch betätigen und somit bei dem Ausbau der papierenen Ruhmeshallen quasi selber Hand anlegen: So publiziert Peter Zadek (1926-2009) eine auf Gesprächen mit dem Verleger Helge Malchow basierende Autobiografie in drei Bänden (vgl. Zadek 1998, 2006, 2010), von George Tabori (1914-

Frage nach Eigenheiten und Entwicklungstendenzen, welche die Konstruktion der papierenen *Hall of Fame* bedeutender Regisseurinnen und Regisseure kennzeichnen – ist nun bezeichnend, dass in diesem Fall die Herausgeber ganz unmittelbar, nämlich gleich im ersten Satz des Vorworts die Berühmtheit, das *Renommee* der von ihnen interviewten Protagonisten hervorheben: »Namhafte Regisseure« (ebd.: 7) seien es, die »in diesem Buch über ihre Arbeitserfahrungen, über ihren Lebensweg am Theater« berichten (ebd.). Der Umstand, dass es sich bei den ausgewählten Theaterschaffenden um Regisseure handelt, die sich – als solche – bereits einen Namen gemacht haben, erscheint gleichzeitig als eine Besonderung derselben (sie werden von ›namenlosen‹ Regisseuren abgehoben) wie als ein Gemeinsamkeit stiftendes Merkmal. Im Anschluss explizieren die Herausgeber weiter, was die neun Männer verbindet: »Sie alle haben die wesentlichen Jahre ihrer künstlerischen Arbeit in den Theatern der Bundesrepublik und Westberlins verbracht. Für manche begann die Theaterbiografie im Umfeld Brechts in der DDR. In jedem Fall waren sie eingebunden in den politischen Aufbruch, der von der Studentenbewegung ausging.« (Ebd.) Die politisch-gesellschaftliche Aufbruchsstimmung in der Zeit und im Gefolge von 1968 habe, wie die Autoren dann ausführen, auch das Theater tangiert – in der Gestalt von Veränderungen auf der inhaltlichen, aber auch der strukturellen Ebene. Exemplarisch machen sie dies am »Mitbestimmungsmodell« (ebd.) fest, welches – »1971 in Frankfurt erstmals erprobt, dann auch in Berlin und Bremen« – die »künstlerische Produktivität des deutschen Gegenwartstheaters entscheidend beeinflusst« (ebd.) habe. Und wiewohl die Geburtsjahrgänge der in dem Band zu Wort kommenden Regisseure doch recht weit auseinander liegen (die beiden ältesten – Tabori und Palitzsch – sind 1914 beziehungsweise 1918 geboren; der jüngste – Bondy – 1948 und die übrigen zwischen 1926 und 1943), konstruieren die Autoren hier eine *Generation*. Als Grund hierfür nennen sie die gemeinsam geteilte Erfahrung der westdeutschen Studentenbewegung der späten 1960er Jahre, die sie gleichsam als »die ereignisreichste Zeit des deutschen Theaters nach 1945« (ebd.) charakterisieren. Vor diesem Hintergrund streichen sie sodann eine weitere Gemeinsamkeit heraus – die des *positionalen* Berufserfolgs: »Die meisten dieser Generation angehörenden Regisseure sind heute Intendanten wichtiger Stadt- und Staatstheater.« (Ebd.) Heinz Bude (1997) hat für seine Untersuchung über *Das Altern einer Generation*, nämlich jener, deren Bezeichnung »Achtundsechziger-

2007) wird im Jahr 2002 das Buch *Autodafé. Erinnerungen* veröffentlicht und von Luc Bondy (*1948) drei Jahre darauf der autobiografisch angelegte Band *Meine Dibbuks* (2005). Wiederum drei Jahre später erscheint auch eine Art Autobiografie von Claus Peymann (*1927) – in Form des einem Lexikon nachempfundenen Bandes *Peymann von A bis Z*, welches der Herausgeber Hans-Dieter Schütt (2008) als ein »Selbstbildnis von fremder Hand« charakterisiert – und abermals drei Jahre darauf – 2011 – das *Bastardbuch* von Hans Neuenfels (*1941).

Generation« (ebd.: 40) sich zu Beginn der 1980er Jahre einbürgert, Interviews mit Angehörigen der Geburtsjahrgänge 1938 bis 1948 geführt (also gewissermaßen mit Zeitgenossen der Regisseure in dem von Kässens/Gronius edierten Band), die anno 1968 zwischen 20 und 30 Jahre alt waren und in den darauffolgenden Jahren – gemeinsam mit den 30- bis 40-Jährigen – »das Kommando in den Arenen der gesellschaftlichen Selbstdarstellung« (ebd.: 42) übernehmen sollten. Es sei »unklar, was ein richtiger Achtundsechziger ist« (ebd.: 38), so rekonstruiert Bude anhand eines Falls und stellt fest, dass wir es bei der Rede von dieser Generation mit einer »offenen Zuschreibungsformel« (ebd.: 39) zu tun haben, die »mit den verschiedensten biographischen Daten gefüllt werden kann« (ebd.). Entscheidend sei letzten Endes ein Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Generation, die einen »historischen Bruch« (ebd.: 40) herbeigeführt hat: »Wer sich zur Achtundsechziger-Generation zählt, weiß sich als Agent eines Neuen.« (Ebd.) In diesem Sinne nehmen auch die Herausgeber der hier betrachteten papierenen Ruhmeshalle die in diese Eingang findenden Regisseure als Promotoren des Wandels in den Blick, wird doch der Band gerahmt als »Versuch einer Antwort« (ebd.) auf die Frage: »Was hat sich durch sie am Theater verändert?« (ebd.).[9]

Alles in allem haben wir es bei dem von Wend Kässens und Jörg W. Gronius herausgegebenen Band mit einer Fabrikationsweise an den papierenen Ruhmeshallen der Theaterregie zu tun, bei der die ›Namhaftigkeit‹ als zentrales Auswahlkriterium, als Begründung für die Selektion dieser und nicht *anderer* (vielleicht ja auch ganz interessanter) Regisseure erscheint, wobei der Rekurs auf den Aspekt des von ihnen erlangten positionalen Erfolgs wiederum auf eine Deutung der jeweiligen Werdegänge als erfolgreiche ›Karrieren‹ schließen lässt. Auch sei hier nochmals festgehalten, dass es sich bei dem Band nicht um eine Form der *posthumen* Würdigung einzelner ›ganzer Theatermänner‹ handelt, sondern um eine Art der Geltungsproduktion, die den das Theater institutionell wie ästhetisch transformierenden Einfluss einer bestimmten, nach wie vor künstlerisch tätigen *Generation* von Regisseuren ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Das Motiv der ›Regiegeneration‹ übrigens wird sich, wie noch zu zeigen ist, als ein den Ausbau der *Hall of Fame* strukturierendes Prinzip durchsetzen und – bis hin zu seiner eigenen Obsoleszenz – verselbständigen.

9 Als zentrale Gesprächsgegenstände werden die »Impulse ihrer Arbeit, die dramaturgischen Konzeptionen, die exemplarischen Inszenierungen, aber auch Irrtümer, Fehlschläge und Misserfolge« (ebd.) genannt. Die individuellen Zeitzeugnisse und Erfahrungsberichte der Regisseure sollen Einblick und Einsicht gewähren »in Arbeitsformen, künstlerische und politische Lernprozesse vom literarischen Theater bis zum Agitprop-Theater« (ebd.).

10.2 VON DER AHNENGALERIE ZUM *SHOWROOM*

Vier Jahre nach dem von Wend Kässens und Jörg W. Gronius (1990) edierten Buch *Theatermacher* erscheint im Fischer Taschenbuch Verlag der Porträtband *Junge Regisseure* von Anke Roeder und Sven Ricklefs (1994).[10] Diese auf zwei am Staatstheater Hannover durchgeführte ›Symposien für junge Regisseure‹ zurückgehende Publikation markiert gleichsam den Beginn einer aufkommenden neuen *Form* des Ausbaus der hier interessierenden *Hall of Fame*, welche darin zu sehen ist, dass zusehends solchen Regisseurinnen und Regisseuren Aufmerksamkeit verliehen wird, die noch am Anfang oder jedenfalls erst in einer frühen Phase ihrer beruflich-künstlerischen Laufbahn stehen.

So sind die in dem Band von Roeder/Ricklefs (1994) porträtierten sechs ›Jungregisseure‹ und zwei ›Jungregisseurinnen‹ (von einer Ausnahme abgesehen) zwischen Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre geboren – zum Zeitpunkt des Erscheinens der Publikation also Anfang oder Mitte 30.[11] Und auch hier wird im Vorwort, verfasst von C. Bernd Sucher, der die beiden dem Buch zugrunde liegenden Symposien geleitet hat, eine Generationen bildende Typisierung vorgenommen: »Die jungen Regisseurinnen und Regisseure gehen nicht mit Transparenten auf die Bühne, sie formulieren keine Weltbilder (wie auch, heute, da alle Ideologien desavouiert sind?!), sie formulieren ein Lebensgefühl – und zwar ein sehr subjektives« (vgl. ebd.: 12), stellt Sucher fest und gibt im Sinne einer Zuspitzung den von Anke Roeder formulierten »Konsens, der bei beiden Treffen erreicht werden konnte«, wieder: Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit »dieser Theater-Generation« stehe das *Subjekt*.

Rund zehn Jahre später erscheint – wiederum hervorgehend aus einem entsprechenden Symposion, diesmal durchgeführt 2004 am Münchner Volkstheater – unter

---

10 Der Band erscheint in der von Claudia Balk herausgegebenen Reihe *Regie im Theater*, in welcher von 1988 bis 1997 (in unregelmäßigen Abständen) Porträts zu einzelnen Regisseuren – und auch zwei Regisseurinnen – herauskommen. In diesen von verschiedenen Autorinnen und Autoren verfassten Publikationen werden (in der Reihenfolge ihrer Erscheinungsjahre, ohne Anspruch auf Vollständigkeit) Peter Brook, Klaus Michael Grüber, George Tabori, Hansgünther Heyme, Peter Zadek, Harry Kupfer, Ruth Berghaus, Johann Kresnik, Wolfgang Engel, Werner Schroeter, Achim Freyer, Peter Palitzsch, Anatolij Wassiljew, Jan Fabre, Andrea Breth, Jürgen Flimm sowie Robert Wilson porträtiert.

11 Porträtiert sind (*in order of appearance* in dem Band): Matthias Hartmann (*1963), Anselm Weber (*1963), Thirza Bruncken (*1958), Christian Stückl (*1961), Matthias Fontheim (*1956), Amelie Niermeyer (*1965), Andreas Kriegenburg (*1963) und Leander Haußmann (*1959).

dem Titel *Radikal jung* erneut ein solcher Band (Roeder/Sucher 2005).[12] Die wiederum acht Porträtierten sind alle in den 1970er Jahren geboren; die meisten von ihnen zum Zeitpunkt des Erscheinens der Publikation gerade so 30 oder noch nicht einmal.[13] Das Vorwort stammt aus der Feder von Christian Stückl, der die erneute Durchführung des Symposiums initiiert hat, nachdem er einer der auserwählten Regisseure in dem vorhergehenden Porträtband von 1994 gewesen war. Zu dem Zeitpunkt damals sei er, wie er sich erinnert, »gerade seit eineinhalb Jahren an den Münchner Kammerspielen« (vgl. ebd.: 6) gewesen und habe just seine dritte Inszenierung hinter sich gehabt. Nach der ersten schon – so rekapituliert Stückl den damaligen Karriereschub – sei er »1991 als ›Nachwuchsregisseur des Jahres‹ geehrt« worden[14] und nach der dritten bereits »in einem Buch verewigt« gewesen (ebd.). Die würdigende Aufnahme in die papierene *Hall of Fame* der Theaterregie hatte ihn offenbar selber überrascht, ja verdutzt: »Damals konnte ich dieses Tempo und diese mir übertrieben erscheinende Art der Anerkennung nicht verstehen« (ebd.), räumt er rückblickend ein – um im nächsten Atemzug die Legitimität des ihm Widerfahrenen zu konstatieren: »Und doch haben die Autoren des Buchs eine gute Nase bewiesen: Alle im Buch vorgestellten ›Jungregisseure‹ haben sich durchsetzen können und zum großen Teil bereits eigene Häuser als Intendanten übernommen.« (Ebd.) Als er das Vorwort schreibt, ist Stückl selbst – am Münchner

---

12 Im Verlag *Theater der Zeit* war schon zwei Jahre davor der ähnlich angelegte, von Anja Dürrschmidt und Barbara Engelhardt (2003) edierte Band *Werk-Stück – Regisseure im Porträt* erschienen, in welchem nicht weniger als 28 Regisseurinnen und Regisseure mit Geburtsjahrgängen zwischen 1956 und 1973 vorgestellt werden (dies mit einer auffallenden Häufung um den Jahrgang 1968 herum; mehr als die Hälfte der Porträtierten ist zwischen 1965 und 1971 geboren). Nur vier Frauen übrigens (gegenüber 24 Männern) finden vermittels dieser Publikation Eingang in die *Hall of Fame* der Theaterregie. Bei jenen hingegen, die die Porträts *verfasst* haben – vornehmlich Journalistinnen und Journalisten sowie Theaterkritikerinnen und Theaterkritiker, vereinzelt auch Dramaturgen und Theaterwissenschaftler –, ist das Geschlechterverhältnis ausgeglichener: 13 Autoren und zehn Autorinnen zeichnen für die Porträts verantwortlich.

13 In dem Band werden im Unterschied zu demjenigen von 1994 und auch zu dem von Dürrschmidt/Engelhardt (2003; vgl. oben stehende Fußnote) Theaterschaffende beider Genusgruppen zu gleichen Teilen berücksichtigt. Porträtiert werden vier Regisseurinnen und vier Regisseure: Jorinde Dröse (*1976), Friederike Heller (*1974), Annette Pullen (*1974) und Christiane J. Schneider (*1974), David Bösch (*1978), Laurent Chétouane (*1973), Florian Fiedler (*1977) sowie Philipp Preuss (*1974).

14 Die Vergabe von (Regie-)Preisen als eine ›Ordnungsmacht‹ im Feld des Theaters wird in Kapitel 9 gesondert behandelt, steht aber, wie am Beispiel dieses Regisseurs deutlich wird, in einem engen Zusammenhang mit der hier erörterten Bedeutung der *papierenen Ruhmeshallen*.

Volkstheater – seit zweieinhalb Jahren Intendant. Und so wünscht er denn auch den für den neuen Porträtband ausgewählten Theaterschaffenden Entsprechendes: »Alle vorgestellten Regisseure sind außergewöhnlich talentiert, und es ist ihnen zu wünschen, dass sie in zehn Jahren ähnliche Erfolge aufweisen können wie meine, im vorangegangenen Buch porträtierte Generation.« (Ebd.: 7)

Gerade mal zehn Jahre also liegen zwischen den beiden Publikationen – und schon wieder wird eine neue Generation von Regisseurinnen und Regisseuren ausgerufen. Die hohe Frequenz, mit der hier eine Kohorte – im Sinne gestaffelt ins Feld der Theaterregie drängender Positionsanwärterinnen und Positionsanwärter – nach der anderen konstruiert wird, geht einher mit einer Inflation des Aspekts des ›Jungseins‹; nach einem Dezennium zählen die Repräsentanten der vorausgehenden Generation nicht nur bereits zu den Etablierten, sondern sozusagen schon zum alten Eisen. Interessanterweise wünscht der Autor des Vorworts dem jetzt in den Startlöchern stehenden Nachwuchs »ähnliche Erfolge« (ebd.) wie die, die seine eigene Generation verbuchen konnte. Wiewohl dem manifesten Sinn nach ermunternd gemeint, stiftet Stückl, indem er implizit auf den »Gegensatz von Positionsinhabern und entsprechenden Anwärtern« (Bourdieu 1999: 206) anspielt, objektiv eine »Spannung zwischen jenen, die [...] sich abmühen, ihre Konkurrenten zu überholen, und jenen, die dies zu vermeiden suchen« (ebd.). Allerdings entbehrt seine Gegenüberstellung der beiden ›Generationen‹ – seiner eigenen, quasi bereits etablierten, und derjenigen der (eben dieser die Positionen potentiell streitig machenden) Neuankömmlinge – jedweder Semantik des Konkurrenzkampfs oder gar der »Revolution« (ebd.: 204), wie sie Bourdieu als »das *Modell* des Zugangs zur Existenz« (ebd.) in künstlerischen Feldern beschreibt – und wie sie auch im Kapitel zur Genese des ›idealen Regisseurs‹ als zentrales Strukturierungsprinzip im Feld des Theaters rekonstruiert werden konnte (vgl. Abschnitt 3.2). In der Argumentationslogik Stückls ist demgegenüber ein Hinweis zu sehen, dass sich im Feld stattdessen die Vorstellung eines *neuen* Modells Raum schafft, wie ›Existenzen‹ produziert werden: Im direkten Anschluss an seinen Wunsch zum guten Erfolg argumentiert der Autor, dieser sei »nicht nur eine Frage der Zeit und des Talents, sondern auch der Förderung« (vgl. Roeder/Sucher 2005: 7) – und dazu solle das »vorliegende Buch [...] einen Beitrag leisten« (ebd.). Nicht mehr das Moment der ›Revolution‹ verspricht eine Existenz im Feld, sondern dasjenige der guten ›Förderung‹.[15] Diesem Deu-

15 In einem von der Herausgeberin des Bands, Anke Roeder, mit der damaligen Intendantin des Frankfurter Schauspielhauses, Elisabeth Schweeger, geführten Gespräch, welches im hinteren Teil des Buchs abgedruckt ist, spricht die Interviewerin just diesen Punkt an: »Im Gegensatz zum Theater der 68er, in dem der Generationenkonflikt massiv war« (vgl. Roeder/Sucher 2005: 185), so argumentiert Roeder, sei »es heute ein eher unverkrampftes Verhältnis zwischen Alt und Jung« (ebd.). Schweeger hält entgegen: »So unverkrampft ist es nicht. Der Generationskonflikt ist nach wie vor heftig im Gange. Er wird nur heute

tungsmuster entspricht in einem gewissen Sinne auch die formale Gestaltung des Porträtbands: Im hinteren Teil des Buchs finden sich – unter der Rubrik »Biographien« – für jede und jeden der porträtierten Novizinnen und Novizen einschlägige Angaben zu Geburtsjahr und Geburtsort, zum Bildungsweg, zu absolvierten Studiengängen und durchlaufenen beruflichen Stationen (Hospitanzen, Regieassistenzen, erste Engagements als Regisseurin, Regisseur) sowie eine Chronologie bisheriger Inszenierungen und Theaterprojekte. Das Ganze erscheint in tabellarischer Form, jeweils ergänzt um eine Porträtfotografie – also insgesamt eine Form der Aufmachung, wie man sie typischerweise von *Bewerbungsunterlagen* kennt. Wir haben es also bei diesem Porträtband mit einer Art des Ausbaus der die Theaterregie betreffenden *Hall of Fame* zu tun, die weniger darin besteht, langfristig bewährten Theaterschaffenden einen ›verdienten‹ Platz in der Ahnengalerie der Erfolgreichen zu verschaffen, als vielmehr in der Herstellung einer den Erfolg bestimmter Neulinge vorausahnenden Galerie: Die papierenen Ruhmeshallen haben nunmehr den Charakter eines *showrooms*, ja der Tendenz nach eines Werbekatalogs. Davon, dass sich diese Logik des Prospektiven – die sich vom Prinzip her schon mit der von Anke Roeder und Sven Ricklefs (1994) herausgegebenen Publikation *Junge Regisseure* ankündigt – spätestens seit dem von Roeder und Sucher (2005) edierten Band verstetigt, ja quasi verselbständigt hat, zeugt eine ganze Reihe weiterer seit 2006 im Berliner Henschel-Verlag erscheinender Porträtbände, die auf das Festival *Radikal jung* zurückgehen, das seit 2005 jährlich am Münchner Volkstheater ausgetragen wird. Jahr für Jahr versprechen diese Publikationen – laut ihrem gleichbleibenden Untertitel –, dem geneigten Leser, der geneigten Leserin die *Regisseure von morgen* vorzustellen.[16]

Nun ist zweifellos anzunehmen, dass der Einladung gerade dieser – und eben nicht *anderer* – Neulinge zur Teilnahme an dem Festival am Münchner Volkstheater (als Voraussetzung dafür, dann auch in dem Band porträtiert zu werden) ein spezifisch strukturierter Selektionsmechanismus zugrunde liegt beziehungsweise vorgeschaltet ist. Wiewohl dieser Auswahlprozess an der Stelle nicht näher erörtert werden kann, lässt sich doch – im Sinne eines kleinen Exkurses – konstatieren, dass die erlesenen ›Jungregisseurinnen‹ und ›Jungregisseure‹ fast durchgängig eine Affiliation zu größeren, renommierten Theaterhäusern aufweisen. Insgesamt 60

anders ausgetragen.« (Ebd.) Im Anschluss macht die Intendantin, die in dem mit *Theater ist ein Denk-, Spiel- und Schutzraum* betitelten Gespräch nicht zuletzt als Förderin junger Regisseurinnen und Regisseure adressiert wird, geltend, heute herrsche »ein ästhetischer Konflikt zwischen zwei Richtungen« (ebd.: 185f.): Die eine Richtung sei »Texttreue« (ebd.: 186), die andere »alles andere« (ebd.). Man könne aber nicht »das eine gegen das andere ausspielen« (ebd.), sondern müsse »in der heutigen Welt lernen, die Unterschiede nicht nur zu tolerieren, sondern zu leben« (ebd.).

16 Vgl. Engels/Sucher (2006; 2007; 2008; 2009; 2010; 2011).

Regisseurinnen und Regisseure beziehungsweise Inszenierungen waren an dem Festival von 2005 bis 2011 präsent. Allein zehn Teilnahmen fallen auf Produktionen, die am gastgebenden Haus selbst, dem Münchner Volkstheater, entstanden sind, gefolgt von acht Inszenierungen, die auf das Thalia Theater Hamburg, und deren sechs, die auf das Schauspiel Frankfurt zurückgehen. Damit entfällt ein gutes Drittel aller an dem Festival gezeigten Produktionen auf ›Nachwuchsregisseurinnen‹ und ›Nachwuchsregisseure‹, die an einem dieser drei Häuser tätig (gewesen) sind. Weitere neun Inszenierungen verteilen sich – mit je drei Teilnahmen – auf das Deutsche Schauspielhaus Hamburg, das Deutsche Theater Berlin sowie das Schauspiel/Centraltheater Leipzig; und nochmals deren zwölf – bei je zweimaliger Partizipation – auf das Schauspielhaus Bochum, das Schauspiel Essen, das Staatstheater Stuttgart, das Maxim-Gorki-Theater Berlin, die Schaubühne Berlin sowie das Burgtheater Wien. *Drei Viertel* aller von 2005 bis 2011 an dem *Radikal-jung*-Festival gezeigten Produktionen (oder in Zahlen: 45 von den 60 Inszenierungen) stammen somit aus einem der genannten *zwölf* Häuser. Eingedenk dessen, dass die deutschsprachige Theaterlandschaft rund 150 staatlich getragene Häuser allein in der Bundesrepublik Deutschland umfasst (vgl. Abschnitt 7.1), ist hier also eine auffallend *exklusive* institutionelle Provenienz jener Novizinnen und Novizen auszumachen, die es in die papierenen *showrooms* der Theaterregie schaffen.[17]

Doch nun zurück zu eben diesen selbst: »Wie sieht das Theater von morgen aus? Wer sind die wichtigen Regisseure der Zukunft?«, so fragt Kilian Engels – einer der Herausgeber – im Vorwort des auf das Festival von 2009 zurückgehenden Porträtbands (vgl. Engels/Sucher 2009: 7). Auch hier wird den insgesamt acht (drei weiblichen und fünf männlichen) Porträtierten, die inzwischen Geburtsjahrgänge zwischen 1976 und 1982 haben, ein für sie typisches *Generations*merkmal zugeschrieben: Sie alle seien »aufgewachsen in einer Zeit, in der Theater keineswegs mehr selbstverständlich war« (ebd.). Bewusst hätten sie sich aber für das Theater entschieden, welches »zu den neueren, schnelllebigeren Medien« (ebd.) in Konkurrenz stehe. Diese von einer »medialen Sozialisation« (ebd.) geprägte Generation

17 Die Affiliation zu einer bestimmten *Spielstätte* als mit Blick auf die Frage der Selektivität essentiell ausschlaggebend zu deklarieren, käme zweifelsohne einer verkürzten Sichtweise gleich. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die Auswahl der ›geheiligten‹ Neulinge auf einem soziologisch äußerst voraussetzungsvollen, weil komplexen *Wechselspiel* von auf der strukturellen *und* (inter)individuellen Ebene wirkmächtigen Strukturierungsprinzipien beruht. Dessen Ausgang wiederum hängt von der jeweiligen relativen *Position* der betreffenden Häuser im Feld des Theaters genauso ab wie von den persönlichen Vorlieben, ›stilistischen‹ Affinitäten und zwischenmenschlichen Verbindungen derer, die in dem Selektionsprozess konkret ein *Wort* mitzureden haben dadurch, dass ihnen bei der Auswahl ein entscheidender Status zugesprochen wird. Siehe hierzu meine Erläuterungen zur Definitionsmacht bestimmter ›Förderpreis‹-Juroren unter Punkt 9.1.2.

erforsche nun also »die Möglichkeiten der ›alten‹ Kunstform Theater« (ebd.) im Sinne einer Herausforderung, welche sie – wie Engels konstatiert – übrigens ganz »ohne den revolutionären Gestus vorangegangener Generationen« (ebd.) annehmen würden – und dies »in den Resultaten aber gleichwohl erstaunlich« (ebd.). Vor dem Hintergrund seiner Zeitdiagnose eines allgemeinen Bedeutungsverlusts von Theater charakterisiert der Verfasser des Vorworts eben dieses – implizit – als ein *Medium* unter vielen anderen. Er stellt damit diskursiv eine neue Art der Konkurrenz her, die sich nunmehr nicht mehr innerhalb des Bewährungsuniversums ›Theater‹ selbst (zwischen Positionsinhabern und Anwärterinnen und Anwärtern) abspielt, sondern – vergleichsweise abstrakt – auf der Ebene von Medien*gattungen*, und das heißt: zwischen unterschiedlichen Subfeldern der Kulturreproduktion. Die acht in dem Band porträtierten Regie-Novizinnen und -Novizen erscheinen so besehen als Hoffnungsträgerinnen und Hoffnungsträger für die »Zukunft des Theaters« (ebd.) überhaupt.

Interessanterweise werden die ›radikal jungen‹ Regisseurinnen und Regisseure nun nicht allein als hinsichtlich des Fortbestands der darstellenden *Künste* eminent wichtige Gruppe, sondern mitunter auch als Impulsgeberinnen und Impulsgeber für wirtschaftliche Erneuerungsprozesse adressiert.

Seit 2006 wird das den Porträtbänden zugrunde liegende Festival von dem privatwirtschaftlichen Stromversorgungsunternehmen *E.ON Energie AG* in München (einer hundertprozentigen Tochter des Energiekonzerns *E.ON AG* mit Holding-Sitz in Düsseldorf) finanziell unterstützt. In Form eines »Grußworts« kommt in den Publikationen daher jeweils auch ein gewisser Hartmut Geldmacher, seit 2002 Vorstandsmitglied und Arbeitsdirektor der Münchner *E.ON Energie AG*, zu Wort. In der ersten Ausgabe, bei welcher der Stromkonzern als Sponsor fungiert, begründet Geldmacher das Engagement seines Unternehmens. An der Idee des Initiators, »junge Regisseure, Schauspieler und Inszenierungen aus ganz Deutschland zu einem Festival nach München zu holen« (vgl. Engels/Sucher 2006: 13f.), habe man deshalb Gefallen gefunden, weil sie »ein Katalysator« dafür sei, »Innovationen junger und unkonventioneller Theatermacher zum Durchbruch zu verhelfen« (ebd.). Sodann ist vom »Perspektivenwechsel« und von »Offenheit« die Rede, die es brauche, »um dem immer schnelleren Wandel in Wirtschaft und Gesellschaft gewachsen zu sein« (ebd.). Schließlich zeigt sich der Arbeitsdirektor »überzeugt davon«, dass die eingegangene »Partnerschaft« auch für sein Unternehmen »einen unmittelbar spürbaren Nutzen« (ebd.) haben werde. Wirtschaft und Kultur hätten einander nämlich »viel zu geben«: Auf der einen Seite sieht Geldmacher die »Künstler, ihr Schaffen und ihre Sicht auf die Welt«, welche »Inspiration für den ständig notwendigen Erneuerungsprozess in Unternehmen« seien – auf der anderen die Unternehmen, die wiederum den »Künstlern mehr geben [können] als die vereinbarte Sponsoringsumme – etwa durch logistische oder organisatorische Unterstützung« (ebd.).

Wie deutlich geworden sein dürfte, rekurrieren die vorgestellten Publikationen in quasi programmatischer Art und Weise auf die Kategorie des ›Jungseins‹ und erheben diese damit – nolens volens – zu einem zentralen *principe de vision et de division* (Bourdieu) im Feld der Theaterregie. Nun kann man sagen, dass sie insofern von einer schroffen Ambivalenz gekennzeichnet sind, als sich *in* den Schriften gleichzeitig solche – recht einhellige – Positionierungen finden, die der symbolischen Aufwertung des Topos der Jugendlichkeit und dessen Stilisierung als eine entscheidende Differenzachse ganz explizit kritisch-ablehnend gegenüberstehen. Es regt sich unter den Beteiligten, wiewohl sie ›objektiv‹ von dem Umstand profitieren, in diese neuartigen papierenen Ruhmeshallen aufgenommen zu werden – welche ihrerseits nicht existieren würden, herrschte das verstärkt dem Regienachwuchs geltende Interesse nicht – ein ›subjektiver‹ Widerstand gegen diese Entwicklung, welche als Ausdruck der zunehmenden Ökonomisierung des Felds entlarvt wird: So seien sich schon an dem ersten, im Jahr 1991 durchgeführten Symposium alle mit Matthias Hartmann – einem der beteiligten ›Jungregisseure‹ – einig gewesen, welcher damals argumentierte, jung zu sein sei »zu einem Markenzeichen verkommen, wie es in unserer Markenzeichenkultur üblich ist« (vgl. Roeder/Ricklefs 1994: 10). Und auch Anja Dürrschmidt und Barbara Engelhardt, die Herausgeberinnen des Porträtbands von 2003, monieren in ihrem Vorwort: »Das Regietheater ruft nach immer neuen Stilen und Handschriften, nach nachwachsenden Personen und Persönlichkeiten, beschwört Innovation und beschreit ihr Manko allenthalben« (vgl. Dürrschmidt/Engelhardt 2003: 6), um vor diesem Hintergrund zu resümieren, dass ›Jungsein‹ inzwischen bedeute, »mit einer Art Marktindex versehen zu werden« (ebd.), und – wenige Zeilen weiter unten – festzustellen: »Naturgemäß jedoch stehen allerorten immer noch Jüngere bereit, und der deutsche Theatermarkt von Hamburg über Berlin, Hannover, Frankfurt, Stuttgart, Dresden, München bis Zürich heizt das Geschäft kräftig ein.« (Ebd.)[18]

---

18 Nicht zuletzt führen die Herausgeberinnen ins Feld, dass mit der sich beschleunigenden Logik der Nachfrage nach immer neuen, immer *noch* jüngeren Repräsentanten immer *noch* innovativerer Regie-Generationen eine Zunahme auch des künstlerisch-beruflichen *Bewährungsdrucks* einhergehe, der auf eben jenen laste, die von diesem ›System‹ bereits vereinnahmt worden sind: »Kaum eine Altersgruppe ist so schnell und quasi reibungslos in den institutionellen Theaterbetrieb aufgesogen worden, wie die heute Dreißig- bis Vierzigjährigen, die wie eine Frischzellenkur fürs deutsche Theater zelebriert wurden. Der Erwartungsdruck wiegt schwer auf manch gehyptem Talent, das nicht nur in kürzester Zeit dem Arbeitsrausch des deutschen Stadttheatersystems erliegt, sondern auch nach dreißig Inszenierungsarbeiten noch unverbraucht auftrumpfen soll.« (Vgl. Dürrschmidt/Engelhardt 2003: 6)

10.3 DER TELL UND DIE THEATER-›LANDI‹

Zürich – die Stadt, die von Dürrschmidt und Engelhardt kurzerhand dem ›deutschen Theatermarkt‹ zugeschlagen wird, ist ein gutes Stichwort, um nun noch auf eine weitere, etwas eigene Form des Ausbaus der die Theaterregie betreffenden papierenen Ruhmeshallen – respektive *showrooms* – einzugehen. Es geht hier um einen Band, der eine Reihe von Regisseurinnen und Regisseuren an *relativ* prominente Stelle rückt: Das Titelbild der 2007 im Berliner Verlag *Theater der Zeit* erschienenen Publikation zeigt den Wilhelm Tell (in rotem T-Shirt mit Schweizerkreuz und schwarzem Sakko drüber) in der Inszenierung von Samuel Schwarz 2006 am St. Galler Theater. Der Betrachter sieht den Tell von vorn, wie er mit konzentriert bohrendem Blick auf seinen – am unteren Bildrand nur verschwommen erkennbaren – Walterli zielt, der sich gerade den Apfel auf den Kopf setzt. *Eigenart Schweiz* eben – so der Titel des in Zusammenarbeit mit der Schweizer Kulturstiftung *Pro Helvetia* produzierten Arbeitsbuchs, das sich mit dem *Theater in der Deutschschweiz seit den 90er Jahren* befasst. Ihr Vorwort beginnen die Herausgeberinnen, Dagmar Walser und Barbara Engelhardt, mit der Feststellung, »Überschwang« sei »keine Schweizer Eigenhart« (vgl. Walser/Engelhardt 2007: 6), um vor dem Hintergrund dieses Stereotyps es als »umso erstaunlicher« zu charakterisieren, »dass vor ein paar Jahren der Begriff des ›Schweizer Theaterwunders‹ aufkam, selbst unter Schweizern« (ebd.). Das wundersame Phänomen sehen die Autorinnen in einem »Umbruch in der Schweizer Theaterlandschaft« (ebd.) begründet: »Christoph Marthaler hatte im Jahr 2000 mit seinem Team die Leitung des Schauspielhauses Zürich übernommen, in Luzern sorgten Barbara Mundel und ihre Leute für Aufbruch und Aufregung, am Theater Basel waren Stefan Bachmann und die Seinen schon seit 1998 am Werk.« (Ebd.) Die fast zeitgleichen Leitungswechsel an den drei Häusern des »Theaterdreieck[s] Zürich-Luzern-Basel« (ebd.) seien dabei einhergegangen mit »ästhetischen Paradigmenwechseln« und die »Grenzen zur Freien Szene und anderen Kunstformen« so durchlässig geworden wie nie zuvor – was in der Öffentlichkeit unterschiedliche Reaktionen zeitigte: »Das Publikum jubelte oder seufzte, man staunte oder erschrak über den ungewohnten Mut der Kulturpolitik, lokale Skepsis stand neben der erstarkten überregionalen Wahrnehmung des Schweizer Theaters.« (Ebd.) Das auch jenseits der Landesgrenzen gesteigerte Interesse am helvetischen Theatergeschehen brachte sodann, wie Walser und Engelhardt weiter schreiben, auch die Frage mit sich, »was dieser Erfolg mit einer spezifisch eidgenössischen Ästhetik zu tun haben könnte« (ebd.). Nun stellen es die Herausgeberinnen zum einen als »verkürzend« heraus, in unseren Tagen »Theater auf das Kriterium der Nation hin zu befragen« (ebd.) – zumal Schweizer Theaterschaffende »vernetzt« arbeiten und »eher einer deutschsprachigen Theaterlandschaft« denn einer von nationalen Grenzen bestimmten Kulturszene angehören würden (ebd.).

Daran, dass sie – zum anderen – konstatieren, »das Deutschschweizer Theater« der vergangenen Jahre habe sich durchaus »selbstbewusst in der gesamten deutschsprachigen Theaterlandschaft positioniert« (ebd.), wird die Ambivalenz deutlich, von der die Konstruktion einer das schweizerische Theaterschaffen betreffenden *Hall of Fame* gekennzeichnet ist: Der Rekurs auf die ›Selbstbewusstheit‹ der Positionierung des Deutschschweizer Theaters – und seiner Protagonistinnen und Protagonisten – in einer als ›gesamthaft‹ charakterisierten deutschsprachigen Theaterlandschaft verweist auf jene eigentümliche Logik der Produktion und Reproduktion eines typisch ›Schweizerischen‹, wie sie im Prinzip Max Weber schon 1922 beschreibt: Wie dieser argumentiert, sind die Schweizer »keine eigene ›Nation‹, wenn man auf [...] die Kulturgemeinschaft im Sinne der Gemeinsamkeit literarischer oder künstlerischer Kulturgüter sehen will« (Weber 1980 [1922]: 243f.). Dass dennoch ein »starke[s] Gemeinschaftsgefühl« (ebd.: 244) herrsche, erklärt sich für Weber durch den kollektiven Glauben an eine schweizerische »Eigenart der ›Sitten‹« (ebd.), die – bedingt durch soziale Strukturgegensätze »namentlich gegen Deutschland« (ebd.), ja überhaupt »gegen jedes ›große‹ [...] Gebilde« (ebd.) – allein »durch die Sonderexistenz garantiert erscheinen« (ebd.).

Dies ist denn auch eine Besonderheit der hier vorgestellten Publikation: Mit dem Band wird einerseits Anschlussfähigkeit hergestellt zur ›gesamten‹ deutschsprachigen Theaterlandschaft, gleichzeitig aber auch die Vorstellung von einer »Sonderexistenz« des Deutschschweizer Theaters (re)produziert. Etwas zugespitzt könnte man sagen, es handele sich bei diesem um einen gesonderten *showroom* des deutschschweizerischen Theaterschaffens. So erscheinen denn auch die in dem Band porträtierten Regisseurinnen und Regisseure, wiewohl ihnen eine gewisse Prominenz zugestanden beziehungsweise verliehen wird dadurch, dass ihre Namen auf dessen Titelseite – am rechten Bildrand, neben dem Tell – abgedruckt sind, in der Gesamtgestalt der Publikation nur als *eine* unter vielen die Eigenart des deutschschweizerischen Theaters ausmachenden ›Komponenten‹: Zwischen den insgesamt zwölf Porträts von in der Schweiz geborenen Regisseurinnen und Regisseuren – es sind dies vier Frauen und acht Männer mit Geburtsjahrgängen zwischen 1948 und 1975 –,[19] auf deren Lebens- und Schaffenswege in den Beiträgen eingegangen wird, finden sich in dem Band auch drei Porträts von in Deutschland geborenen Regisseuren, die wesentliche Jahre ihrer Theaterlaufbahn in der Schweiz

---

19 Porträtiert sind (*in order of appearance* in dem Band): Christoph Marthaler (*1951), Meret Matter (*1965), Ruedi Häusermann (*1948), Jossi Wieler (*1951), Barbara Frey (*1963), Stefan Bachmann (*1966), Niklaus Helbling (*1959), Samuel Schwarz (*1971), Barbara Weber (*1975), Stefan Kaegi (*1972), Rafael Sanchez (*1975) sowie Barbara-David Brüesch (*1975). Die Porträts wurden hauptsächlich von Theaterkritikerinnen und Theaterkritikern sowie Dramaturginnen und Dramaturgen verfassten.

verbracht haben,[20] diverse themenspezifische Aufsätze zu Eigenheiten des eidgenössischen Theatersystems beziehungsweise der schweizerischen Theaterkultur[21] sowie mehrere Beiträge, die mit in den 1990er Jahren gegründeten Theatergruppen der Freien Szene befasst sind.[22]

Wir haben es bei dem Band *Eigenart Schweiz* also weniger mit einer Art des Ausbaus der papierenen Ruhmeshallen zu tun, die etwa primär der symbolischen (Re-)Produktion der ›Größe‹ einzelner Theatermacher Vorschub leistete – und schon gar nicht mit einer, die der Konstruktion einer abermals jüngeren, noch und noch innovativeren Regiegeneration diente –, als vielmehr mit einer Art ›Landesausstellung‹. Als solche ist die Publikation zum einen als ein Versuch zu sehen, dem Schweizer Theater in dem umkämpften Spielfeld des deutschsprachigen Thea-

---

20 Es handelt sich dabei um Sebastian Nübling (*1960), der von 2003 bis 2006 Hausregisseur am Theater Basel war, Elias Perrig (*1965), der seit 2006 als Schauspieldirektor am Theater Basel wirkt, sowie David Bösch (*1978), der von 2001 bis 2004 sein Regiestudium an der Hochschule für Musik und Theater in Zürich – der heutigen Zürcher Hochschule der Künste ZHdK – absolviert hat.

21 Tobi Müller, freier Theaterkritiker und Kulturredakteur beim Zürcher Tagesanzeiger, setzt sich in *Die Emil-Matrix* etwa mit der Frage auseinander, inwieweit das Komische im Deutschschweizer Theater mit »Mundart, Körperlichkeit, Musik und nationale[n] Typologien« zusammenhängt (vgl. Walser/Engelhardt 2007: 47ff.), und Buschi Luginbühl, freier Hörspielregisseur beim Schweizer Radio, wirft in seinem Aufsatz *Goethes Brief aus Stäfa oder Der Tell als einer von uns* einige »Schlaglichter auf die reiche Volkstheaterlandschaft in der Schweiz« (vgl. ebd.: 73ff.). Zwei Beiträge sind der Kulturförderung gewidmet: Veronika Sellier, Dramaturgin und einstige Leiterin der Abteilung Theater/Literatur bei der Direktion Kultur und Soziales des Migros Kulturprozents, erklärt in *Den Stein ins Rollen bringen* die »Dramatikerförderung in der Deutsch- und Westschweiz« als gleichermaßen »schweizspezifisch wie erfolgreich« (vgl. ebd.: 108ff.), und Anja Dirks, ebenfalls Dramaturgin, zeichnet unter dem Titel *Im Zweifel für die Ironie* ein Bild der Freien Theaterszene in der Schweiz, die – »nicht zuletzt dank der eidgenössischen Förderpolitik« – als »blühende Landschaft« zu sehen sei (vgl. ebd.: 167ff.). Weitere thematische Aufsätze sind dem »Kindertheater in der Schweiz« (vgl. ebd.: 88ff.), dem »Tanz in der Schweiz dies- und jenseits des Röstigrabens« (vgl. ebd.: 121ff.) sowie dem »Theater(machen) im Alpenraum« (vgl. ebd.: 135ff.) gewidmet.

22 Konkret sind dies die 1991 in Basel von Christoph Frick und Jordy Haderek gegründete Gruppe »Klara«, die 1993 in Zürich entstandene »Off-Off-Bühne« um den 1964 in Prag geborenen, in der Schweiz aufgewachsenen Igor Bauersima, die beiden seit 1996 respektive 1998 existierenden Gruppen »Mass & Fieber« (um den Regisseur Niklaus Helbling) und »400asa« (mitbegründet vom Regisseur Samuel Schwarz) sowie »Schauplatz International« (gegründet 1999 in Biel) und »Rimini Protokoll« (um das Jahr 2000 herum in Gießen mitbegründet von Stefan Kaegi).

ters Geltung als ein legitimer, ernstzunehmender *player* zu verschaffen, und zum anderen (oder eher: gleichzeitig) als ein Medium der die ›national‹-schweizerische Eigenartigkeit reflektierenden Selbstvergewisserung. Somit trägt die Publikation gleichsam ein »Janusgesicht« (Ziegler 2001: 176), wie Béatrice Ziegler es als typisches Merkmal der die schweizerischen Landesausstellungen des 20. Jahrhunderts kennzeichnenden Selbstinszenierungslogik beschreibt. Die Historikerin verweist auf die entlang der Trennlinie Wirtschaft – *big business* – und Nationalkultur konstruierte Zwiespältigkeit von »Landesausstellungen mit ›moderner‹ und ›traditioneller‹ Sphäre« (ebd.). Gerade in dieser Ambivalenz, also in dem oszillierenden Charakter von Landesausstellungen zwischen einer nach außen gerichteten Orientierung am *big business* und einer nach innen gewandten Erinnerungskultur, erkennt Ziegler jene »Figur«, welche »die nationale Darstellung als Besonderheit« (ebd.) gewährleisten soll. Wenn sie nun weiter argumentiert, dass zu der – mit einem »konfliktbestimmte[n] Ringen um [...] kollektive Identitätsgewinnung« (ebd.: 178) einhergehenden – Entwicklung einer Landesausstellung immer auch »Aus- und Einschluss-Mechanismen [gehören], in denen gesellschaftliche Kräftefelder deutlich werden« (ebd.), und anmahnt, dass eine der »zentralen Leerstellen in der Auseinandersetzung um Ein- und Ausschluss-Mechanismen generell [...] die Geschlechterordnung bzw. die Frauen« (ebd.) betreffe, so rührt Béatrice Ziegler an einen auch für die hier diskutierte Frage nach den Eigenheiten und Entwicklungstendenzen der die Theaterregie betreffenden papierenen Ruhmeshallen wichtigen Punkt, auf den ich bisher nur am Rande – in der Form entsprechender Verhältnis- oder Zahlenangaben – eingegangen bin: die relative Marginalität beziehungsweise ›Sonderexistenz‹ von *Frauen* in der *Hall of Fame* der Theaterregie.

10.4 NACHHOLENDE FABRIKATION, OFFIZIALISIERUNG UND VIRTUALISIERUNG

Bis ins erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts hinein wird Frauen kaum je oder nur vereinzelt ein Platz in den papierenen Ruhmeshallen der Theaterregie eingeräumt. Zum einen existieren kaum Schriften, in denen etwa einzelne ›große‹ Regisseurinnen von fremder Hand gewürdigt würden – meines Wissens sind einzig zu Ruth Berghaus (1927-1996) und Andrea Breth (*1952) bereits mehrere Bücher erschienen[23] –, und zum anderen halten sich die Regisseurinnen offenbar ihrerseits zurück,

23 Zu Ruth Berghaus, die 1964 ans Berliner Ensemble kommt und dessen Intendantin sie von 1971 bis 1977 sein wird, siehe Neef (1989), Bertisch (1990), Holtz (2005) sowie Bazinger (2010). Zu Andrea Breth, von 1992 bis 1997 künstlerische Leiterin der Berliner Schaubühne und seit 1999 Hausregisseurin am Burgtheater Wien, siehe Dermutz (1995; 2004) und Bazinger (2009).

was den eigenhändigen Ausbau der *Hall of Fame* angeht (mir sind keine Autobiografien von Regisseurinnen bekannt). Erst in den Sammel-Porträtbänden, wie sie ab den 1990er Jahren vermehrt herauskommen, stoßen wir – mehr und mehr – auf Regie führende Frauen. Dies indes auch nur allmählich: Weder in dem von Kässens und Gronius (1990) herausgegebenen Buch *Theatermacher* nämlich noch unter den von Henrichs und Nagel (1996) porträtierten *Regisseure[n] des Welttheaters* findet sich eine Regisseurin – und auch in weiteren Bänden ist das Verhältnis der porträtierten Frauen und Männer anzahlmäßig zunächst noch alles andere als ausgewogen: Bei Roeder/Ricklefs (1994) etwa sind es zwei gegenüber sechs, in dem Band von Dürrschmidt und Engelhardt (2003) gerade mal vier Regisseurinnen gegenüber 14 Regisseuren, und in dem von Walser und Engelhardt (2007) edierten Arbeitsbuch zum Deutschschweizer Theater steht das Verhältnis – in dieser Hinsicht wenig eigenartig – vier zu acht. Erst von dem Moment an, so macht es den Eindruck, als die papierenen Ruhmeshallen zu *showrooms* mutieren, vermittels welcher (unter der Chiffre der ›Förderung‹) einer abermals neuen Generation von ›Jungregisseurinnen und Jungregisseuren‹ Geltung verschafft wird, gleichen sich die Zahlen tendenziell an. In den unter der sich gleichsam selbst *ad absurdum* führenden Floskel ›radikal jung‹ erscheinenden Bänden der Jahre 2005, 2006 und 2010 sind je vier Frauen und vier Männer porträtiert, in jenen von 2007, 2008, 2009 und 2011 finden sich jeweils drei oder vier Porträts von Regisseurinnen gegenüber je fünf oder sechs Regisseurporträts.[24]

Vor dem Hintergrund dieses nur zögerlichen – und als ambivalent zu charakterisierenden – Einzugs von Regisseurinnen in die papierene *Hall of Fame* der Theaterregie erscheint es gleichsam wie ein lang ersehntes Zeichen des endgültigen Durchbruchs, als 2010 – endlich – ein stattliches Buch herauskommt, das sich schlicht *Regie-Frauen* nennt. Unter dem (vielleicht dann doch wieder etwas utopistisch anmutenden?) Subtitel *Ein Männerberuf in Frauenhand* legt Haberlik (2010) einen Porträtband vor, in welchem sie insgesamt 54 (!) Regisseurinnen vier Generationen zuordnet: Die erste nennt sie ›Pionierinnen‹ und die zweite ›Durchsetzerinnen‹, die dritte Generation bezeichnet sie fragend als ›angekommen?‹, und die vierte schließlich betitelt sie – womit wir ein gewisses *Déjà-vu* erleben – mit ›Regisseurinnen von (heute und) morgen‹.

Die Generation der ›Pionierinnen‹ (18 Porträts), die zeitlich – bezogen auf die Phase ihres künstlerischen Schaffens – »von den restaurativen Nachkriegsjahren bis zum Beginn der Jugendrevolte« (ebd.: 11) verortet wird, umfasst »die wenigen handverlesenen Frauen«, die »sich ›angemaßt‹« hätten, einen »reinen Männerberuf – den der Theaterregie – auszuüben« (ebd.: 11).[25] Die Autorin beschreibt sie als

24 Vgl. Roeder/Sucher (2005), Engels/Sucher (2006; 2007; 2008; 2009; 2010; 2011).

25 Die Porträtierten dieser Generation sind: Ida Ehre, Helene Weigel, Ruth Berlau, Joan Littlewood, Judith Malina, Ruth Berghaus, Lina Wertmüller, Franca Rame, Ruth Drexel,

»Vorkämpferinnen, denen es in der Hauptsache um die eigene berufliche Selbstverwirklichung gegangen sei und nur sekundär darum, eine Lanze für die Frauen in diesem Beruf zu brechen« (ebd.). Bei den ›Durchsetzerinnen‹ (15 Porträts) handelt es sich sodann um in den 1950er Jahren geborene Frauen, die sich unter dem Eindruck respektive im Nachhall der Studentenrevolte, der zweiten Emanzipationswelle, der antiautoritären und der Anti-Atom-Bewegung sowie der Popkultur – also in den 1970er und 1980er Jahren – dem Beruf der Theaterregie verschreiben.[26] Diese Regisseurinnen seien es, so Haberlik, die »eine Akzeptanz der Regie-Frauen bewirkt« und dafür gesorgt hätten, dass »die Anliegen ihrer Vordenkerinnen aus der ersten Generation, der Pionierinnen, nunmehr noch vehementer formuliert« (ebd.: 57) worden seien. Als ›Durchstarterinnen‹ will die Autorin diese Generation indes nicht verstanden wissen: Ihre Arbeitssituation wird als schwierig, als von – nicht zuletzt auch *binnen*geschlechtlichen – Konkurrenzverhältnissen geprägt beschrieben. In den Porträts zeige sich, wie sich diese Regisseurinnen »verhärteten, oft gar vermännlichten, auf Familie und Kinder verzichteten – und nicht selten mürbe oder gar krank wurden angesichts des permanenten Kampfes, mit dem sie sich konfrontiert sahen« (ebd.). Die Repräsentantinnen der dritten Generation, die Haberlik fragend mit ›angekommen?‹ tituliert (zehn Porträts), sind mehrheitlich in den 1960er Jahren geboren.[27] Sie steigen zu einer Zeit in den Regieberuf ein, in der – wie die Autorin schreibt – die »Inhalte der Frauenbewegung [...] zu greifen begonnen« (ebd.: 109) hätten und auch »Quantensprünge« im Theaterbereich zu beobachten seien: so etwa eine allgemeine »Verjüngung auch an den etablierten Häusern« (ebd.). In Anlehnung an Reinhard Mohr seien sie als ›Zaungäste‹ (vgl. Mohr 1992) zu bezeichnen und stellten also Regisseurinnen dar, die »im Schatten der spektakulären Achtundsechziger« (Haberlik 2010: 109) aufgewachsen sind und somit den Eindruck hätten, die besten Zeiten verpasst zu haben – was »naturgemäß eine gewisse Perspektivlosigkeit« (ebd.) impliziere. Gleichzeitig wird ihnen eine an sich komfortable Ausgangslage zugeschrieben, befänden sie sich doch »bereits in der ›besseren Welt‹ und müssten ›nur noch‹ das Vorgedachte zur Durchsetzung bringen« (ebd.). Alles in allem eine spannungsvolle Situation: Zum einen würden diese Regisseurinnen »als profillos geächtet« – zum anderen als »Hoffnungs- und Ver-

Brigitte Soubeyran, Emmy Werner, Brigitte Fassbaender, Barbara Bilabel, Ariane Mnouchkine, Reinhild Hoffmann, Maria Reinhardt, Annegret Ritzel, Christine Mielitz.

26 Zu dieser Generation zählt die Autorin: Astrid Jacob, Elizabeth LeCompte, Anne Bogart, Anna Badora, Anna Viebrock, Annegret Hahn, Andrea Breth, Emily Mann, Gabriele Jakobi, Elke Lang, Antje Lenkeit, Katharina Thalbach, Konstanze Lauterbach, Karin Neuhäuser und Doris Dörrie.

27 Es sind dies: Isabella Gregor, Barbara Frey, Katie Mitchell, Karin Beier, Amélie Niermeyer, Christiane Pohle, Simone Blattner, Christina Paulhofer, Karin Henkel, Tina Lanik.

antwortungsträger« (ebd.) angesehen. Bei der vierten und jüngsten Generation schließlich, den ›Regisseurinnen von (heute und) morgen‹ (elf Porträts), handelt es sich um Regie-Frauen, die – geboren in den 1970er Jahren – »schon heute sehr erfolgreich in ihrem Beruf« (ebd.: 153) wirkten und von denen zu erwarten sei, dass man »noch lange von ihnen hören« (ebd.) werde.[28] Auch diese Frauen profitierten davon, so die Autorin, dass ihre Vorgängerinnen ihnen den Weg in die Regie geebnet hätten. Gleichzeitig fehle ihnen aber oft ein Bewusstsein gerade für die Problemlagen, mit denen ihre älteren Berufsgenossinnen noch zu kämpfen gehabt hätten. Diese letzte Generation bezeichnet Haberlik daher als ›postfeministisch‹ – und skizziert vor diesem Hintergrund einen ambivalenten Ausblick: Man könne in dieser Entwicklung einerseits den »Erfolg einer Emanzipationsbewegung« (ebd.) sehen, andererseits indes auch die Gefahr erblicken, dass »die aufgrund des mangelnden ›Geschichtsbewusstseins‹ nicht als solche wahrgenommenen Errungenschaften schnell wieder verloren gehen« (ebd.).

Schließlich, im Sinne eines Ausblicks, stellt die Autorin in Hinsicht auf die *Regie-Frauen* der jüngsten Generation zwei das Feld des Theaters aktuell prägende Tendenzen heraus, die sich in ihren Augen als *Fallen* für diese erweisen könnten. Zum einen moniert sie, dass »der Markt immer rascher immer neue Talente« (ebd.) fordere, was gelegentlich bedeute, »entdeckt – verheizt – entsorgt« (ebd.) zu werden.[29] Zum anderen habe das ›Medium‹ Theater an Bedeutung verloren, die einstige »Kulturnation Deutschland« sei in vielerlei Hinsicht »geistig, moralisch und ethisch ein führerloses Schiff oder besser: ein Vergnügungsdampfer geworden« (ebd.). Im Hinblick auf die jüngeren und jüngsten Frauen könne dies nun heißen, dass man sie bloß deshalb »in die Regie vordringen« lasse, weil »das Theater seinen hohen Stellenwert eingebüßt« (ebd.) habe.

Alles in allem handelt es sich bei dem Band *Regie-Frauen* um eine Art nachholende Fabrikation, um einen (vergleichsweise spät erst realisierten) speziell den Frauen gewidmeten Ausbau der papierenen Ruhmeshallen der Theaterregie. Auffallend ist, dass die Autorin insofern der Konstruktionslogik der übrigen in diesem Kapitel betrachteten, mehrere Theaterschaffende gleichzeitig in die *Hall of Fame* einschreibenden Porträtbänden folgt, als auch sie, um die von ihr porträtierten Regisseurinnen in eine Ordnung zu bringen, auf die Strukturkategorie der ›Generation‹ zurückgreift – was hier (abgesehen von dem Band zur eigenartigen Schweiz) als ein

28 Porträtiert sind Friederike Heller, Hanna Rudolph, Felicitas Brucker, Barbara Weber, Bettina Bruinier, Yael Ronen, Jorinde Dröse, Christine Eder, Mareike Mikat, Katharina Wagner und Jette Steckel.

29 »Wer nie die Chance hatte«, so Haberlik (2010), »sich in der Provinz oder an kleineren Bühnen auszuprobieren, sondern von der Regieklasse weg direkt mit großen Stars an Spitzenhäusern gearbeitet hat, der hatte kaum Gelegenheit, sein Können wirklich zu überprüfen« (ebd.: 153).

durchgängiges, wenn auch zunehmend fragwürdiges Baumuster identifiziert werden konnte. Eine architektonische Eigenheit dieses Erweiterungsbaus der papierenen Ruhmeshallen besteht indes darin, dass Haberlik die von ihr gewürdigten Regisseurinnen einerseits als Begründerinnen und Repräsentantinnen einer weiblichen Sondergenealogie – sozusagen in der Gestalt von Urgroßmüttern, Großmüttern, Müttern und Töchtern – erscheinen lässt, die sich ihren Status als legitime Künstlerinnen im Feld des Theaters eigens erkämpft haben (wobei die je nachfolgende Generation von der ihr vorausgehenden habe ›profitieren‹ können).[30] Andererseits werden sie von ihr als Nutznießerinnen einer von ihnen unabhängig stattfindenden Entwicklung beschrieben, die sich auf der Ebene des Berufsfelds und der in diesem herrschenden, sich zu ihren Gunsten verändernden Anerkennungskultur abspielt: So schreibt Haberlik in ihrem Vorwort, die Untergliederung des Bands in vier Generationen ergebe sich aus einer »von außen bedingte[n] Veränderung der Stellung der Frau in diesem Beruf« (ebd.: 7), nämlich aus der zunehmenden »Akzeptanz weiblicher Regisseure« (ebd.).[31]

Abschließend sei noch auf eine letzte Form des Ausbaus der die Theaterregie betreffenden *Hall of Fame* hingewiesen, die (zeitlich) parallel zu den bisher behandelten sich entwickelt. Ab Ende der 1980er Jahre halten Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure zunehmend Einzug in Lexika und weitere Publikationen mit Standardwerk-Charakter, also gewissermaßen in eine Art papierener Ruhmeshallen, die den Anstricht der ›Offizialität‹ haben. Diese variieren allerdings hinsichtlich ihres Anspruchs, als richtungsweisend geltende Persönlichkeiten ein für alle Mal dem ›Kanon‹ der Theaterregie einschreiben zu wollen. Während etwa Shomit Mitter und Maria Shevtsova (2005) in der Einführung zu dem von ihnen herausgegebenen Nachschlagewerk *Fifty Key Theatre Directors* explizit zu verstehen geben, es gehe ihnen nicht darum, »to generate a definitive list that claims somehow to enshrine for all time the achievements of those who are in at cost of those who are out« (ebd.: xvii),[32] reklamiert der von Manfred Brauneck (1988) edierte Band *Klassiker*

30 So schreibt Haberlik, es handle sich bei der »›Genesis‹ von Frauen im Regieberuf« insgesamt um eine »logische Entwicklung« (ebd.: 153), die mit den »Pionierleistungen« der ersten Generation beginne, dann in Form des »allmählichen Erobern[s] des Berufes« von der zweiten Generation fortgesetzt werde, um schließlich – mit Blick auf die dritte Generation – in ein gewisses berufliches »Selbstverständnis« zu münden, das sich nicht zuletzt in den »einigen (wenigen) weiblich besetzten Intendantenposten« (ebd.) manifestiere.

31 Wie sich anhand von für die vorliegende Studie geführten Interviews rekonstruieren ließ, strukturiert die Vorstellung von – und Hoffnung auf – ›Akzeptanz‹ im Feld des Theaters nicht zuletzt das *institutionsbezogene Denken* von (jungen) Regisseurinnen (siehe hierzu den Punkt 11.1.4).

32 Der international angelegte und (wie der Titel verheißt) nicht weniger als 50 ›Schlüsselregisseuren‹ Platz einräumende Band ist – beginnend bei André Antoine (1858-1943) und

der Schauspielregie mit seinem Titel ganz explizit zeitlose Geltung für die in ihm eingetragenen Regisseure.[33]

Theaterlexika, in denen sich Informationen zu einzelnen Regisseurinnen und Regisseuren nachschlagen lassen, erscheinen vermehrt seit den 1990er Jahren. Von dem erstmals anno 1953 von Wilhelm Kosch herausgegebenen *Deutsche[n] Theater-Lexikon* etwa, das unter anderem die Lebensdaten ausgewählter Dramatiker und Regisseure, Schauspieler und Sänger enthält, erscheint 1960 der zweite Band – die restlichen fünf folgen ab 1992. Drei weitere Lexika, die ebenfalls über eine Vielzahl von Regisseurinnen und Regisseuren und deren berufliche Stationen, Arbeitsbündnisse, Regiekonzeptionen und ›Schlüsselinszenierungen‹ (etc.) Auskunft geben, werden von Sucher (2010)[34] im Henschel-Verlag, von Brauneck/Beck (2007)[35] bei

endend mit dem 1963 geborenen Calixto Bieito – entlang der Geburtsjahrgänge der Porträtierten aufgebaut, ohne in Generationen untergliedert zu sein. Es finden sich in ihm auch einige dem deutschsprachigen Theater zuzuschlagende Regisseure – konkret sind dies Max Reinhardt (1873-1940), Erwin Piscator (1893-1966), Bertolt Brecht (1898-1956) und Peter Stein (*1937) – sowie die mit dem von ihr geleiteten Tanztheater Wuppertal weltbekannt gewordene Tänzerin, Choreographin und Ballettdirektorin Pina Bausch (1940-2009).

33 Zu den Klassikern rechnet Brauneck, diese in der Reihenfolge ihrer Geburtsjahrgänge porträtierend, die folgenden 16 Regisseure: Otto Brahm (1856-1912), Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (1863-1938), Edward Gordon Craig (1872-1966), Max Reinhardt (1873-1943), Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold (1874-1940), Leopold Jessner (1878-1945), Jewgeni Bogrationowitsch Wachtangow (1883-1922), Alexander Jakowlewitsch Tairow (1885-1950), Berthold Viertel (1885-1953), Jürgen Fehling (1885-1968), Louis Jouvet (1887-1951), Erich Engel (1891-1966), Fritz Kortner (1892-1970), Erwin Piscator (1893-1966), Bertolt Brecht (1898-1956) sowie Gustaf Gründgens (1899-1963). Klassiker*innen* der Schauspielregie sind diesem Band zufolge inexistent.

34 Die der Information über *Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker* dienende Publikation von 2010 basiert auf bereits in den 1990er Jahren, ebenfalls von C. Bernd Sucher – damals im Münchner Deutschen Taschenbuch Verlag – herausgegebenen Lexika (vgl. Sucher 1995; 1999).

35 Es handelt sich hierbei um das *Theaterlexikon 2*, welches den 1986 erstmals erschienenen und seither mehrmals neu aufgelegten ersten Band ergänzt. Im Unterschied zum *Theaterlexikon 1* (vgl. Brauneck/Schneilin 2007 [1986]), das sich als Nachschlagewerk für *Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* versteht, informiert der zweite Band über einzelne Personen, nämlich *Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner*. Dass Manfred Brauneck, nachdem er Mitte der 1980er Jahre zunächst ein primär sachbezogenes Lexikon herausgibt, sich irgendwann entschließt, ein einzelnen Künstlerinnen und Künstlern gewidmetes Nachschlagewerk *nachzulegen*, mag sich aus einem gewissen Zugzwang erklären, welcher sich nicht zuletzt aus der ab Ende

Rowohlt und von Kotte (2005b)[36] im Chronos-Verlag herausgegeben. Im Vorwort zu dem von ihm edierten Lexikon greift C. Bernd Sucher (2010) eine jüngere, die papierenen Ruhmeshallen konkurrierende Entwicklung auf: Er erachtet es als ein »besonderes Wagnis« (ebd.: 7), im Zeitalter des Internets noch ein gedrucktes Theaterlexikon zu veröffentlichen, wo doch das weltweite Netz vor »Fakten, Fakten, Fakten, Daten, Daten, Daten, Namen, Namen, Namen« (ebd.) nur so überquillt. Den Mehrwert des von ihm herausgegebenen Nachschlagewerks sieht Sucher – angesichts der Konkurrenz durch das von Information strotzende *world wide web* – darin, dass die in seinem Lexikon versammelten Namen, Daten und Fakten von Experten bewertet, gewichtet und kommentiert werden: »Kritiker, Autoren, Dramatiker kommen zu Wort, um Stücke, Regisseure, Bühnenbildner, Schauspielerinnen und Schauspieler kritisch zu würdigen.« (Ebd.) Tatsächlich existieren seit einigen Jahren zunehmend auch auf dem Internet basierende, quasi virtuelle Ruhmeshallen der Theaterregie, die – wie die gedruckten Nachschlagewerke – eine gewisse ›Offizialität‹ verheißen. So hat beispielsweise 2004 das Goethe-Institut die Webseite *50 Regisseure im deutschsprachigen Theater* aufgeschaltet, von der ausgehend der geneigte Internet-Surfer, die geneigte Internet-Surferin sich durch die Kurzbiografien, journalistischen Porträts sowie Angaben zu einer Auswahl an Inszenierungen von 40 Regisseuren und zehn Regisseurinnen klicken kann,[37] und das Online-Theaterportal *nachtkritik.de* (vgl. hierzu auch Abschnitt 9.2) führt seit einiger Zeit ein eigenes, als laufend aktualisiertes Schlagwortverzeichnis konzipiertes Online-Lexikon,[38] in welchem sich bereits heute unzählige Einträge zu insbesondere auch jüngeren Regisseurinnen und Regisseuren finden. Vor diesem Hintergrund ist nicht nur von einer zunehmenden ›Offizialisierung‹ der *Hall of Fame* der Theaterregie zu

---

der 1980er Jahre verstärkt wahrzunehmenden Tendenz der ›Personalisierung‹ theaterbezogener Diskurse ergeben haben dürfte.

36 Das von Andreas Kotte (2005b) publizierte *Theaterlexikon der Schweiz* (auch: *Dictionnaire du théâtre en Suisse. Dizionario teatrale svizzero. Lexicon da teater svizzer*) ist integral viersprachig gehalten – die meisten Beiträge sind auf Deutsch verfasst, je ein kleinerer Teil in französischer, italienischer und rätoromanischer Sprache. Anders als die beiden erstgenannten Lexika von Brauneck/Beck (2007) und Sucher (2010) ist dieses dreibändige Nachschlagewerk – wiewohl die Einträge zu einzelnen Künstlerinnen und Künstlern, Theaterleiterinnen und Theaterleitern (etc.) auch hier das Gros ausmachen – nicht rein personenbezogen angelegt, sondern dokumentiert die Geschichte und Gegenwart des Theaterschaffens in der Schweiz auch entlang von Spielstätten, Theatergruppen und Theaterformen sowie Verbänden und spezifischen Ereignissen. Damit weist das Lexikon – ähnlich wie der weiter oben genannte Band *Eigenart Schweiz* – eine weit weniger ›subjektivistische‹ Anlage auf als seine Artgenossen aus Deutschland.

37 Siehe Link 35.

38 Siehe Link 36.

sprechen, sondern gleichzeitig von einer Tendenz der ›Virtualisierung‹ derselben. Letztere Entwicklung wiederum geht, da Artikel in Online-Nachschlagewerken potentiell im Minutentakt hinzugefügt, modifiziert oder auch gelöscht werden können, mit einem gewissen Verbindlichkeitsverlust einher (was heute noch gilt, muss morgen nicht mehr stimmen) und steht somit in einem widersprüchlichen Verhältnis zu dem ›offiziellen‹ – im Sinne von: längerfristig Gültigkeit versprechenden – Charakter, den ein Lexikon gemeinhin für sich zu beanspruchen behauptet.

Eine wiewohl singuläre, nichtsdestoweniger interessante Beobachtung betrifft schließlich den Umstand, dass Theaterlexika betreffende Definitionskämpfe mitunter *intermedial* ausgetragen werden: In dem oben bereits erwähnten, über ein eigenes Online-Lexikon verfügenden Portal *nachtkritik.de* rezensiert Dirk Pilz die beiden 2007 von Brauneck/Schneilin (2007 [1986]) beziehungsweise Brauneck/Beck (2007) neu aufgelegten respektive neu herausgegebenen Bände *Theaterlexikon 1* und *Theaterlexikon 2*. Diese zwei »Schwarten« seien, so der Theaterkritiker, zwar »durchaus nützlich: reich an Wissen, dienlich bei der raschen Orientierung und freundlicherweise mit Stichwortverzeichnis samt Länder- und Städteübersicht ausgestattet. Ein ordentliches Lexikon eben«.[39] Sodann aber zeigt sich Pilz, die mangelnde Aktualität der beiden Bände monierend, doch etwas ungläubig: Mit Blick auf das *Theaterlexikon 1*, welches *Begriffe[n] und Epochen, Bühnen und Ensembles* gewidmet ist, stellt er fest: »Glaubt man diesem Lexikon, dann hat sich in Sachen ›realistisches Theater‹ in den letzten Jahrzehnten nichts Nennenswertes mehr getan; die Literaturhinweise enden 1981.« Auch habe das »Nachdenken über ›Regietheater‹« offenbar »mit Günther Rühles Überlegungen von 1982 [...] aufgehört«. An dem zweiten Band wiederum, der über *Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner* zu informieren verspricht, kritisiert der häretische Online-Rezensent insbesondere und nachdrücklich den Umstand, dass es »die jüngere Theatergeneration« nur bedingt »zwischen die Buchdeckel geschafft« habe: »Pollesch? Fehlt. Barbara Frey, Sebastian Nübling, Johan Simons? Alle noch zu jung, oder nicht bedeutend genug.« Michael Thalheimer hingegen – wie Pollesch, Frey und Nübling in den 1960er Jahren geboren – sei »drin«, und dies »pikanterweise mit dem Eintrag eines Dramaturgen vom Deutschen Theater Berlin, dessen Leitender Regisseur wiederum Thalheimer ist«, so konstatiert Pilz mit detektivischem Spürsinn und schließt bissig: »Aber gut. Dafür beschränkt sich dieses Lexikon gottlob nicht allein aufs deutschsprachige Theater und vergisst nie, die Großen und Größten der Geschichte zu erwähnen.«

39 Siehe Link 37.

Dispositionen und Passungsverhältnisse

11 Startausstattungen und Lernorte

In diesem und dem nächsten Kapitel wird eine akteurszentrierte Perspektive eingenommen. Es soll begreifbar gemacht werden, inwieweit sich die Frage nach den seitens je bestimmter Theaterschaffenden sozialisatorisch *so und nicht anders* erworbenen Startausstattungen (im Sinne habitueller *Dispositionen* und der Verfügbarkeit bestimmter Kapitalien) im Hinblick darauf als aufschlussreich erweisen kann, wie sich eben diese Kulturproduzierenden im Feld des Theaters zu bewegen und mittels ihrer spezifischen künstlerischen *Positionierungen* gleichsam einen je unverwechselbaren Ort, also eine je bestimmte *Position* in demselben zu verschaffen wissen. Dies werde ich entlang exemplarischer Passagen aus den mit zeitgenössischen Regisseurinnen und Regisseuren geführten Interviews tun. Welche habituellen Grunddispositionen also lassen sich unterscheiden? Mit welchen Karten bringen sich die einzelnen Regisseurinnen und Regisseure in das ernste Spiel des Theaters ein?

Wenn auch dort nicht explizit gemacht, dürfte sich im *Präludium* dieser Studie gezeigt haben, dass Emmy Werner auf ihrem Weg von der jungen Schauspielerin und Mitarbeiterin ihres Ehemanns (hinter der Bühne) hin zur Regisseurin sowie Produktionsleiterin an einem Kleinkunst-Theater und schließlich in die Position der Direktorin des über 1.000 Plätze bietenden Wiener Volkstheaters gleich mehrere stechende Trümpfe in der Hand hatte.[1] Sie ist getragen von einer unbändigen, in frühester Kindheit entwickelten Spiellust, die ihr in dem theatralisch geprägten Milieu, in dem sie aufwächst (und in welchem künstlerische Berufsambitionen geradezu den Regelfall darstellen), nie verdorben wird. Bereits in jungen Jahren reichlich ›genährt‹ an einem die Herstellungsbedingungen und Wirkweisen der Darstellenden Künste betreffenden Wissen, sollte sie gleichsam wie von selbst

1 Als Fall weist Emmy Werner gleichsam ein Höchstmaß an innerer Konsistenz auf. Sie ist ein soziologischer ›Glückstreffer‹ insofern, als es im Rahmen qualitativ-rekonstruktiv angelegter Untersuchungen bekanntlich eher die Ausnahme als die Regel darstellt, auf solch ›schöne‹ Fälle zu stoßen.

einen spielerisch-pragmatischen Habitus entwickeln, der – aufgrund der maximalen Tiefe seiner ontogenetischen Fundierung – sie später in ihrem zunächst schauspielerischen, dann regisseurialen und schließlich direktionsbezogenen *modus operandi* der Theaterproduktion gleichsam in der Form einer basalen *Intuition* nicht zuletzt dann anleiten sollte, wenn eher krisenhafte Entscheidungen getroffen werden mussten. Diese ›Gefühlsgewissheit‹ im Tun, welche ihr nicht zuletzt eine hohe Souveränität in der sozialen Interaktion (so auch in Kaffeehäusern) verleiht, findet – was den Modus ihrer künstlerischen *Positionierung* angeht – ihren Ausdruck gleichermaßen im ausgeprägten Spürsinn Emmy Werners für schauspielerische *Pointen* wie in ihrer Art der Spielplangestaltung als Kleintheater-Leiterin beziehungsweise Volkstheater-Direktorin: Geht ihre – schon in der Herkunftsfamilie auszumachende – fein verästelte und dabei grundtiefe sozial-räumliche Verwurzeltheit in der Stadt Wien bei Emmy Werner mit dem Anspruch der Pflege und Beförderung des kulturellen Erbes eben gerade dieser Stadt einher, so ist es der Regisseurin und Theaterdirektorin Werner, die das Wiener Publikum bestens kennen will (auch dies zweifellos eine vornehmlich gefühlte Form der ›Kenntnis‹), stets ein zentrales Anliegen, die Leute ›einzunehmen‹, ihren ›Nerv‹ zu treffen. Gerade in der *Position* der künstlerischen Leiterin des Volkstheaters mit seinen zahlreichen, langen Sitzreihen versucht Emmy Werner vor dem Hintergrund dieses Antriebs den Spagat zu machen – oder, wie sie selber sagt: den Mittelweg zu gehen – zwischen kommerziell vergleichsweise publikumssicheren Produktionen (den ›abgehangenen‹ Stücken) und eher experimentellen Aufführungen von Stücken jüngerer österreichischer Autorinnen und Autoren, die mit Blick auf den zu erwartenden Publikumszuspruch eher schwerer einzuschätzen sind.[2] Sie folgt damit – und dies zeigt sich in einem gewissen Sinne schon bei ihrem Theater in der *Drachengasse*, wo Emmy Werner es sich bei allem Einsatz für die Sache der Frau (entgegen der Erwartungshaltung seitens der ›echten‹ Feministinnen) nicht verkneifen kann, es sich mit den Männern, diesem so leicht zu amüsierenden potentiellen Zuschauersegment, nicht zu verscherzen – einer insgesamt eher vorsichtigen kulturellen Strategie. Das Wiener Volkstheater unter Emmy Werner lässt sich als eine jener »neutralen Stätten« (Bourdieu 1999: 261) klassifizieren, in denen, gelagert zwischen den großen subventionierten Häusern und den rein kommerziellen (Musical-)Bühnen, der totale Bruch mit dem

2 Ach ja, *à propos* Zuspruch: Nicht uninteressant ist auch, wie Emmy Werner die sich bei ihr mit Fortschreiten der Karriere einstellende Veränderung in ihrer subjektiven Wahrnehmung von *Auszeichnungen* schildert. Anfänglich sind ihr die Würdigungen zuwider, erst allmählich – nachdem sie sich etabliert hat – nimmt sie solche auch gerne an. Mit Bourdieu (1999) können wir Konsekrationsakte als Zeichen des sozialen ›Alterns‹ verstehen – was eine Kulturproduzentin, die sich (noch eher am Anfang ihrer Laufbahn stehend) in solcherlei lebendige Kämpfe verwickelt sieht, bei denen jedenfalls ›Seniorität‹ *kein* stechender Trumpf ist, entsprechend von sich weisen muss (vgl. ebd.: 201f.).

konventionellen Theater aus Rentabilitätserwägungen keine tragfähige Strategie wäre. Mit Blick auf den Umstand, dass gerade *sie* dieses Haus über so viele Jahre geleitet hat, können wir hier von einer derart hermetischen Form der *individuell-strukturellen Passung* sprechen, dass es im Rückblick so wirken mag, als habe diese sich ganz logischerweise oder ›selbstläufig‹ so ergeben müssen. Soziologisch besehen aber ist sie, wie ich hoffentlich deutlich machen konnte,[3] äußerst voraussetzungsvoll. Nicht zuletzt sei – bevor im nun folgenden Kapitel weitere, wiederum je anders sozialisierte und habituell disponierte Regisseurinnen und Regisseure zu Wort kommen – noch auf den Umstand hingewiesen, dass in dem Interview mit Emmy Werner verschiedentlich auch vergeschlechtlichte Deutungsmuster aufscheinen, die unter Berücksichtigung der spezifischen *Art und Weise*, in der die Interviewee auf sie rekurriert, uns einen Hinweis geben darauf, wie eben in dem konkreten Fall mit dem ›Problem der Geschlechter‹ umgegangen wird. Gibt etwa Frau Werner dem Interviewer gegenüber zu verstehen, sie sei sich als Theaterleiterin zuweilen wie eine *Puff*mutter vorgekommen, um hierauf ein herzhaftes Lachen von sich zu geben und auch den Interviewer zu einem solchen hinzureißen, rekurriert sie damit (inhaltlich) auf jene zweifelhafte Konstruktion der ›ewigen‹ Schauspielerin als einer Quasi-Prostituierten, wie sie im frühen 20. Jahrhundert Konjunktur hat (vgl. Abschnitt 5.1), um sie (performativ) im Grunde genommen zu ›dekonstruieren‹. Die Pointe erweist sich hier als ein recht entwaffnendes Mittel – und bleibt doch ambivalent, wenn man bedenkt, dass Emmy Werner die ›Puffmutter-Analogie‹ vor dem Hintergrund äußert, dass es an ihrem Hause, an dem stets ein gewisses erotisches Prickeln in der Luft geflirrt haben soll (was der Kunst bestimmt nicht abträglich gewesen sein wird), immer wieder zu *Liaisons* zwischen Schauspielenden gekommen sei. Unter einem berufssoziologischen Gesichtspunkt bezieht sich Frau Werner damit schlicht auf die für Schauspielerinnen und Schauspieler insgesamt nicht untypische, berufsgruppenspezifische »Binnenheiratshäufigkeit« (Clausen 1969: 422). In Bezug auf das Manko indes, welches Hungerbühler (2009) hinsichtlich Connells Theorem der ›hegemonialen Männlichkeit‹ in der aus ihrer Sicht dort unzureichend geklärten Frage betreffs der »Konzeption von Feminität« (ebd.: 130) in meinen Augen völlig zu Recht ausmacht und anmahnt (siehe Fußnote 26 in Kapitel 1), wäre die von der Theaterdirektorin herangezogene ›Puffmutter-Imago‹ dahingehend weiter zu ergründen, ob und inwiefern sich hierüber nicht eine (feld)spezifische Form der ›hegemonialen *Weiblichkeit*‹ reproduziert, die – ganz

3 Sonst lese man das Präludium noch einmal und achte insbesondere auf die (manifest) krisenhaften Momente im Werdegang von Emmy Werner, die der Überwindung so mancher Problemlagen, der Austragung so manchen Kampfs und dabei zweifellos einer großen Anstrengung und eines hohen Kraftaufwands bedurften. Von einer ›Selbstläufigkeit‹ ihrer Karriere ist selbstverständlich gerade unter lebenspraktischen Gesichtspunkten keinesfalls auszugehen.

wie dies in der von Bourdieu und Connell gleichermaßen formulierten, die Reproduktionslogik *männlicher* Vorherrschaft erklären wollenden Konzeption der Fall ist (vgl. Abschnitt 1.3) – ihre Potenz aus einer sowohl in der hetero- wie in der homosozialen Dimension strukturwirksamen Abgrenzungs- und Unterwerfungsbewegung bezöge. Zur Beantwortung dieser Frage wiederum wäre theoretisch – oder besser noch historisch-soziologisch – zu klären, ob nicht die besondere Herrschaftsform des Bordell-Matriarchats tatsächlich sowohl den (weiblichen) Prostituierten wie auch den (männlichen) zahlenden Gästen ein Moment der Gehorsamkeit abverlangt.[4]

Hier soll nun der Frage nachgegangen werden, auf der Basis welcherart habitueller Dispositionen verschiedene Kulturproduzentinnen und Kulturproduzenten, von denen einige – wie Hans Peter Thurn in Anlehnung an Max Weber festhält – ihrer *inneren Berufung* selbst dann folgen, wenn sie von dem »Erlös« (vgl. Thurn 1997: 120) ihres Schaffens gar nicht leben können, sich in welcher konkreten Art und Weise in ihrem Bewährungsuniversum *als* Künstlerinnen und Künstler zu behaupten trachten. Als ein mögliches Unterscheidungskriterium mag man heranziehen, dass die Weigerung seitens von Kulturschaffenden, Kunst als »Beruf im neuzeitlichen Sinn einer kalkulierbaren, durch die Ausrichtung von Werten auf Zwecke rational dosierbaren Erwerbstätigkeit aufzufassen und zu vollziehen« (ebd.: 105), im Einzelfall unterschiedliche Grade aufweisen kann. Oder aber man geht – in einer etwas generelleren Perspektive – davon aus, dass sich die mit Blick auf verschiedene Habitusformationen von Kunstschaffenden bestehenden Differenzen durch unterschiedliche Glaubenshaltungen erklären lassen, die ihrerseits zu variierenden Graden mit einer Tendenz zur ›Selbstausbeutung‹ einhergehen. Pidoux et al. (2004) etwa schreiben in ihrer Studie über die beruflichen Überlebensstrategien junger Schauspielerinnen und Schauspieler sowie Musikerinnen und Musiker:

»Pour se maintenir dans ce monde, il faut des convictions et même la foi. Il semble bien que l'on ne puisse, sans elles et sans un certain consentement à l'exploitation et à l'autoexploitation, supporter ces métiers aux rémunérations chaotiques, irrégulières et principalement non monétaires.« (Ebd.: 32)

Allein schon die in der vorliegenden Studie bis hierhin erwähnten, unter verschiedenen Gesichtspunkten zur Erläuterung bestimmter Strukturierungsmomente im Feld des Theaters exemplarisch herangezogenen Fälle mögen deutlich gemacht

4 Da der Autor der vorliegenden Studie in dieser Hinsicht über keinerlei Feldwissen verfügt, will er von einer diesbezüglichen Einschätzung absehen (wobei er sich insgeheim ausmalt, dass so manch ein sich als ›maskulin‹ begreifendes Individuum angesichts der geballten ›Feminität‹ einer Puffmutter zur Einnahme einer eher duckmäuserischen Haltung neigen dürfte).

haben, dass es *die* Theaterregisseurin oder *den* Theaterregisseur nicht gibt.[5] Gälte es an dieser Stelle einer bohrend nachfragenden Person gegenüber *unbedingt* eine Charakteristik zu nennen, die der Autor bei sämtlichen Interviewees gleichermaßen ausgemacht zu haben meinte, es bliebe ihm nichts anderes, als auf den allerseits anzutreffenden ›Kunstwillen‹ hinzuweisen – und hinzuzufügen, dass dieser indes von Fall zu Fall doch sehr verschiedener Couleur sein und zu je unterschiedlichen Graden als ihnen selbst *selbstverständlich* gelten kann. Gerade mit Blick auf ihr jeweiliges Selbstverständnis als Künstlerin oder Künstler nämlich weisen die Regisseurinnen und Regisseure beachtliche Unterschiede auf: Einigen scheint dieses wie angeboren, anderen eher allmählich erwachsen zu sein[6] – und nochmals andere wollen vorgeblich nie wirklich zu einem solchen gefunden haben. Im Folgenden wird versucht, entlang zweier Dimensionen (und dabei jeweils anhand exemplarischer Fälle) eine Reihe solcher *Disparitäten* zwischen Regisseurinnen und Regisseuren verschiedenen Alters und Geschlechts, verschiedener sozialer Herkunft und Generationslagerung soziologisch begreifbar zu machen, die sich im Zuge der Einzelfallrekonstruktionen als hinsichtlich der Frage nach typisierbaren beruflichen Bewährungsstrategien als entscheidend herausgestellt haben. Unter Abschnitt 11.1 liegt der Fokus dabei auf den herkunftsspezifischen Gegebenheiten kontrastiv herangezogener Interviewees und also der Frage, inwieweit und in welcher konkreten Hinsicht je bestimmte *primärsozialisatorische Konstellationen* von je besonderer Bedeutung für den Beginn und den weiteren Fortgang einer künstlerischen ›Karrie-

---

5 Auf *Jolanda Meissner* wurde unter Punkt 8.1.1 im Zusammenhang mit der Schweiz als ›Gagen-Paradies‹ sowie – dort kontrastiv zur gekränkten Novizin *Hella Nussbaum* – unter Punkt 9.1.3 mit Blick auf ihre kritisch ablehnende, ja konfrontative Haltung gegenüber Regie-Nachwuchs-Wettbewerben und Regieausbildungsstätten eingegangen. *Pia Lamnek* kam unter Punkt 8.1.2 als eine über einen ausgeprägten Verhandlungssinn verfügende Repräsentantin solcher Stadt- und Staatstheater-Regisseurinnen zu Wort, die primär im Gastregie-Vertragsverhältnis arbeiten. Der Kontrast eines einmal *binnen*-theatralischen und einmal *extra*-theatralischen regisseurialen ›Konfliktmodells‹, wie es exemplarisch bei *Alain Hennicke* respektive *Greta Hopf* vorzufinden ist, wurde unter Punkt 8.1.4 aufgezeigt. Anhand des vornehmlich in der Freien Szene sich bewegenden Projektemachers *Lars Wellersdorf* schließlich konnte unter Punkt 8.2.3 ein recht genuin selbstcharismatischer *modus operandi* der Theaterproduktion rekonstruiert werden, der seinen Boden im 17. Jahrhundert zu haben scheint.

6 Am Fall Hella Nussbaum konnte gezeigt werden, wie fragil das künstlerisch-berufliche Selbstvertrauen in der Phase der Sekundärsozialisation sein kann beziehungsweise wie hart die im Feld des Theaters institutionalisierten Nachwuchs-Konsekrationsakte eine solche sich in Entwicklung befindende Novizin, bei der zumal ein auf *Vergemeinschaftung* abhebender *modus operandi* sich herausbilden beziehungsweise verfestigen möchte, treffen können (vgl. Punkt 9.1.3).

re‹ sein mögen. Auf diesem Hintergrund widmet sich Abschnitt 11.2 sodann dem Umstand, dass habituell unterschiedlich disponierte (angehende) Regisseurinnen und Regisseure nicht zuletzt dazu neigen, je andere künstlerische *Lernorte* anzupeilen beziehungsweise bestimmte solche wie selbstverständlich zu finden. Hier wird wiederum angestrebt, anhand von Kontrastfällen darzulegen, welche Implikationen dieses Phänomen mit Blick auf die ›Ordnung des Theaters‹ hat.

11.1 PRIMÄRSOZIALISATORISCHE AUSGANGSLAGEN

Liegt für Pierre Bourdieu eine Besonderheit künstlerischer Felder in der »hohen Durchlässigkeit ihrer Grenzen und der extremen Diversität in der Definition der von ihnen gebotenen *Posten*« (Bourdieu 1999: 358), so konstatiert er mit Blick auf die Eigenschaften der Akteure, dass diese »weder über ebenso viel ererbtes ökonomisches Kapital verfügen müssen wie im ökonomischen Feld, noch über ebenso viel Bildungskapital wie im universitären Feld oder auch in Sektoren des Macht-Felds wie dem hohen Beamtentum« (ebd.). Ob diese Diagnose auch für das Feld des Theaters zutrifft, wird hier nicht beantwortet werden können. Die vorliegende Studie erhebt gar nicht erst den Anspruch, eine im quantitativen Sinne verallgemeinerbare Aussage darüber machen zu wollen, über welcherart Kapitalien die im deutschsprachigen Theaterfeld tätigen Regisseurinnen und Regisseure ›verteilungsmäßig‹ verfügen. Es ging mir bei der Auswahl der Interviewees vielmehr darum, anhand exemplarischer Fälle in Erfahrung zu bringen, inwieweit unterschiedliche familiale und milieuspezifische Sozialisationsbedingungen und also disparate herkunftsbedingte Startausstattungen mit die Art und Weise zu erklären vermögen, *wie* sich die Regisseurinnen und Regisseure in dem künstlerisch-beruflichen Bewährungsuniversum des Theaters bewegen und *wie* sie – unter Einsatz welcherart feldrelevanter Ressourcen – ihren künstlerischen Ambitionen nachgehen. Stellt Pierre Bourdieu (1982; 1992) immer wieder heraus, Kunst sei keine Frage der individuellen Begabung, sondern eine des *kulturellen Erbes* und – dann eben doch auch – der *Bildung*, so ist nebst dem Umstand, dass nicht alle Familien gleichermaßen in der Lage sind, ihren Mädchen und Buben eine »Bildungsvertrautheit« (Schmeiser 2003: 44) zu vermitteln, dasselbe auch mit Blick auf die primärsozialisatorisch begünstigte (oder eben nicht begünstigte) Genese einer gewissen ›Kunstvertrautheit‹ zu sagen. Im folgenden Abschnitt werde ich nun zunächst auf einen Regisseur eingehen, der in dieser Hinsicht einen Extremfall darstellt: den in einem von der Welt der hohen Bildung und der schönen Künste meilenweit *entlegenen* Milieu aufgewachsenen Regisseur und Künstler Heribert Stark[7], der (um 1940 herum in eine bäuerlich geprägte Familie hineingeboren und sodann auf dem

7 Zu Heribert Stark siehe auch Fußnote 39 in Kapitel 8.

Dorf groß geworden) noch heute zutiefst daran zweifelt, ob denn diese Theaterkunst, die er da über Jahrzehnte gemacht hat und auch immer noch produziert, überhaupt einen Sinn ergibt – geschweige denn, dass sie anderen etwas bedeuten könnte.[8] Der Fall Stark kann im Übrigen, um dies hier vorauszuschicken, als in mehrfacher Hinsicht typisch gelten für aus bildungs- und kunstfernen Milieus stammende Regisseurinnen und Regisseure, denen die Domäne des Theaters eine gänzlich außeralltägliche, ja gegenweltliche Sphäre ist, die ein emanzipatorisches Potential birgt. In der Regel beschreiben gerade diese Kunstschaffenden nachdrücklicher und in einer gewissen Weise auch ›authentischer‹ als andere den Weg in den künstlerischen Beruf (beziehungsweise überhaupt in die Sphäre theatralischen Schaffens) als einen krisenhaften Suchprozess. Vor allem die Männer dieses Gepräges übrigens neigen sodann – auf dieser dispositionalen Grundlage – zu mehr oder minder radikal unorthodoxen *modi operandi* der Theaterregie.[9]

---

8 Diese gleich am Anfang des Interviews durchschlagende Problematik ist ambivalent: Zum einen nämlich mag man in der Selbststilisierung als *Artiste maudit*, dem die Maxime des *L'art pour l'art* alles und die Frage der sozialen Geltung und ökonomischen Sicherheit nichts ist, ein konstitutives Moment des künstlerischen Selbst sehen. Die Selbstcharismatisierung (eine Art ›Selbstverrätselung‹) des Regisseurs hat in dieser Sicht gleichsam den Charakter einer Selbststigmatisierung, was kunstsoziologisch besehen gerade für Künstler, die als »Medien der Innovation« (Lipp 1985: 22) gelten wollen, eine nicht untypische Konfiguration ist. Zum anderen aber ist dabei unbedingt mit zu berücksichtigen, dass die Selbststigmatisierung in (mindestens) zweierlei Formen auftreten kann: Entweder ist sie das *Privileg* eines gehobenen künstlerischen – sozial und ökonomisch nicht selten vergleichsweise sicheren – Standes, dem es nur billig sein kann, sich den Mantel einer irgendwie ›grenzwertigen‹ Existenz auch noch anzulegen, um möglichst von sich reden zu machen; oder aber sie erwächst der tatsächlichen gesellschaftlichen Randständigkeit des betreffenden Individuums (beziehungsweise seines Herkunftsmilieus) und ist dann als ein habituell verinnerlichter Ausdruck der Reproduktion eines tradierten, in die künstlerische Identität transponierten, ungleich fundamentaleren *Notstands* zu sehen (was nicht heißen will, dass die Oszillation von Selbstcharismatisierung und Selbststigmatisierung im erstgenannten Sinne keine Notlage kennen würde; sie ist dann nur freilich anders gelagert – siehe hierzu die unter Punkt 11.1.2 vorgestellten Fälle).

9 Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass ich, wenn ich hier zunächst die Strukturkategorie der sozialen Herkunft als die gleichsam *entscheidende* einführe, mir der Problematik dieser Entscheidung bewusst bin: Sie setzt – im Sinne möglicher sozialisatorischer ›Einflussgrößen‹ – formal das Milieu über das Geschlecht, die Generationslagerung (etc.). Das hat pragmatische Gründe. Selbstredend finden die im Zuge der Fallrekonstruktionen gewonnenen Einsichten in unterschiedliche Varianten der ›intersektionalen Konfiguriertheit‹ habitueller Dispositionen und *modi operandi* der Theaterregie (etc.) Eingang in die hier folgenden Darstellungen. In diesem Sinne schicke ich hier voraus, dass sich

11.1.1 Eben noch auf dem Bauernhof ...

Heribert Stark stammt aus einem Milieu, in welchem Kunst *keinen* festen lebensweltlichen Stellenwert geschweige denn eine berufliche Tradition hat, wie dies – maximal kontrastiv hierzu – bei Emmy Werner der Fall ist. Um 1940 herum geboren, wächst er in einem agrarisch geprägten Vorort einer kleineren Stadt auf. Die Großeltern sind Bauern und angestellte Handwerker, der Vater ist Handelsvertreter, die Mutter Verkäuferin in einem kleinen Laden für Güter des täglichen Bedarfs. »Kunst gab es überhaupt nicht dort« – so gibt Stark im Interview zu verstehen – »also gar nix. Es war Bauernhof. Noch von den Großeltern, also Selbsternährer und das alles«. Auf dieser Folie macht er sich im Interview daran, seine »Entwicklungsgeschichte« zu erzählen – eine Formulierung, die so von keinem und keiner anderen Interviewee meines Samples verwendet wird. Ist es auch für einige Regisseurinnen und Regisseure anderer primärsozialisatorischer Milieus durchwegs typisch, den eigenen Weg ins Theaterfeld und zum ›Regieberuf‹ als eine längere, von vielerlei Unwägbarkeiten geprägte Suchphase zu beschreiben, in welcher nichts Geringeres auf dem Spiel steht als die Ausbildung einer eigenen (unverwechselbaren) künstlerischen Identität, so zeichnet die Fälle aus bildungs- und kunstfernen Milieus zuweilen eine gewisse *Radikalität* aus, mit der – um der eigenen (persönlichen, künstlerischen) Entwicklung willen – ein *Bruch* gegenüber der Herkunftsfamilie und dem Herkunftsort vollzogen wird. Bei Stark, der als Heranwachsender auf dem großelterlichen Bauernhof mitunter für die Schweinemast zuständig ist, kommt die Dringlichkeit der entsprechenden Fluchtbewegung sehr plastisch zum Ausdruck:

»Ich stellte bei mir fest, dass ich den Bauernhof gehasst habe. Ich fühlte mich nur wohl in der Stadt, ich war immer *weg*, wenn ich das nur kriegen konnte, ich hatte nur den Drang *weg* von dort, *weg weg weg,* das war das Einzige, was ich wusste, wohin *nicht*, ich wusste einfach, das wird nicht mein Leben sein, das Schweineschlach- *Wüööóh* {Ausdruck des Ekels}.«[10]

---

insbesondere seitens der Herkunftsfamilien der etwas *älteren* (vor und bis etwa 1960 geborenen) Fälle meines Samples, die sich dieser recht heterogenen Gruppe, welche ich als ›bildungs- und kunstfern‹ apostrophiere, zuordnen ließen, ein geringes Volumen an entsprechenden Kapitalsorten auszumachen ist. Die jüngeren Fälle, deren Eltern oftmals einen sozialen Aufstieg realisiert haben, treten demgegenüber – jedenfalls ›formal‹ – ein größeres Erbe an (ohne als zu einem bildungsbürgerlichen Milieu zugehörig betrachtet werden zu können).

10 Die spezifische Art und Weise, wie er diesen Rückblick formuliert (»stellte bei mir fest, dass ich...«), ist als ein erster Hinweis darauf zu lesen, dass für Heribert Stark die eigene ›Entwicklungsgeschichte‹ den Charakter eines »reflexiv intendierten Selbstentfaltungsprojekt[s]« hat, wie Claus Ulrich Schüngel (1996: 223) es etwa auch bei bestimmten ›freien‹ Puppentheater-Spielern ausmachen konnte. Diesen, denen daran gelegen war,

Die Drohkulisse besteht für Heribert Stark – als Teenager – in der Aussicht, auf Lebzeiten Schweine mästen und schlachten zu müssen; Anziehungs- und Fluchtpunkt ist ihm die Stadt. Seinen Leidensdruck (dessen hoffnungsvolle Kehrseite – wie sich gleich zeigen wird – die Sehnsucht nach einer irgendwie ›künstlicheren‹ Welt zu sein scheint) macht er nicht zuletzt an der in der Herkunftsfamilie vorherrschenden bäuerlichen Subsistenzlogik fest: »Wir hatten große Gärten, Felder, da kam nur *Selbst*gemachtes auf den Tisch, weißt du? Konfitüre, selbst gemacht, nich?«, gibt er zu verstehen und hebt davon seine in dieser Zeit ungleich ›modernere‹ Marmelade-Vorliebe ab: »Und ich hatte nur Sehnsucht nach der knall*roten*, die's im Laden gab, in einem Eimer, die du offen kaufen konntest damals noch, und nach der knall*gelben*, weißt du?«[11] Die Sehnsuchtsgetriebenheit ist in der lebensgeschichtlichen Erzählung Heribert Starks – auch jenseits seiner kindlichen Gelüste nach möglichst knalligen Konfitüren – ein zentrales Motiv. Dies vor allem mit Blick auf die ersten Jahre nach Schulabschluss (Stark ist im Übrigen einer unter den nur vereinzelten Regisseuren meines Samples, die *kein* Abitur machen): In dieser Lebensphase wird er, nachdem er als 16-Jähriger umgehend das elterliche Haus verlässt, in einer größeren Stadt (an einer frisch eröffneten Schauspielschule) zunächst eine Schauspielausbildung absolvieren:[12] Was dort »gelehrt oder gemacht« wurde, habe ihn indessen damals persönlich »nicht sehr« interessiert, stellt er rück-

---

sich »bewusst sozialer Kontrolle und Zwängen« zu entziehen, diente dieses selbstreflexive Denkmuster nicht zuletzt dazu, »Kontinuität in der eigenen Person festzumachen« (ebd.).

11 An der Marmeladen-Metapher scheint jenes im landwirtschaftlichen Milieu angesichts gesellschaftlicher Strukturumbrüche besonders akut werdende Spannungsverhältnis von Tradition und Modernisierung auf, wie Hildenbrand (1988) es eben just anhand der bäuerlichen Esskultur erhellt.

12 Für Clausen (1969) stellt sich Ende der 1960er Jahre, da im Theaterfeld sich ein ›Überschuss‹ an Schauspielern und insbesondere an Schauspielerinnen abzeichnet (vgl. hierzu Abschnitt 7.3), die Frage, ob nicht »die Vorstellungen vom Schauspielerberuf den Macht-Gedankenspielen entgegenkommen«, die gerade in der »Zeit der ›Jugend‹ zur Selbststabilisierung und Außendruckabwehr oft nötig werden« (ebd.: 423). Auch führt er im Rahmen seiner berufssoziologischen Perspektivierung des Theaters ins Feld, gerade das »weibliche Geschlecht« (ebd.) wähle öfter das »Theater als Ausbruchsberuf« (ebd.), und dies nicht nur im Schauspiel, sondern zunehmend auch im Bereich Bühnenbild. Der Fall Heribert Starks stellt jedenfalls in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar: Er sieht – als Angehöriger der männlichen Genusgruppe – in der Schauspielerei, der er sich zunächst widmet, offenbar tatsächlich einen Ausbruchsberuf (ob er sich bei dieser Entscheidung von irgendwelchen ›Machtphantasien‹ hat leiten lassen, lässt sich hier nicht sagen; begreift man die Flucht aus dem Schweinestall als ein Moment der Selbstermächtigung, kann man dies indes durchaus so sehen).

blickend fest – und es sei auch nicht wirklich das gewesen, was er eigentlich gesucht habe: »*Was* ich suchte, konnte ich nicht benennen«, gibt er im Interview zu verstehen.[13] Hierin manifestiert sich eine die gerade anfänglich stark explorative Phase des künstlerischen Werdegangs kennzeichnende persönliche und berufliche Orientierungslosigkeit, wie sie besonders scharf auch bei anderen aus relativ kunstfernen (und zumal nicht-bildungsprivilegierten) Milieus stammenden Theaterschaffenden meines Samples auszumachen ist. Die subjektive Ungewissheit oder Ahnungslosigkeit im Hinblick darauf, wohin der eingeschlagene Weg eigentlich führen soll und wird, ist – wobei eine solche im Prinzip bei *allen* interviewten Regisseurinnen und Regisseuren festzustellen ist, denn das Feld des Theaters bietet *insgesamt* keine vorgezeichneten ›Laufbahnen‹ – bei ihnen, die über die geringsten Feldkenntnisse und meist keinerlei ›geltende Vorbilder‹ verfügen, am größten beziehungsweise umfassendsten. Mehr oder weniger deutlich (und auch zu unterschiedlichen Graden der Explizitheit) tritt in den Interviews mit in solchen Milieus aufgewachsenen Regisseurinnen und Regisseuren darüber hinaus hervor, dass sie, indem sie sich von ihrem typischerweise ländlich oder jedenfalls ›kleinräumig‹ geprägten Herkunftskontext lösen, um sich – ohne dass diese in der Familie je eine *Bedeutung* gehabt hätte – der Welt des Theaters zuzuwenden, eine gewisse Entfremdungserfahrung machen.

Am pointiertesten stellt sich dieser Zusammenhang bei der Ende der 1950er Jahre geborenen Dagmar Kleinfeld dar,[14] deren Großeltern (wie jene Heribert Starks) Landwirtschaft betreiben und deren Eltern – der Vater ist als Handelsreisender für Lebensmittel, die Mutter in der Textilverarbeitung tätig – schon darin keinen Sinn erkennen können, dass ihr Kind, ja ausgerechnet die *Tochter* Abitur machen will und wird. In der Rede über sich selbst einer versozialwissenschaftlichten Argumentationsweise sich bedienend[15] und dabei mitunter eine nachhaltige Identifikation mit ihrer ›Klassenlage‹ an den Tag legend, umreißt die Regisseurin in einem auffallend kurzen Bogen den inneren Zusammenhang zwischen ihrer herkunftsspezifischen Ausgangssituation und dem Umstand ihres ›verzögerten‹ Erstkontakts mit der Theaterkunst:

---

13 Wie sich im weiteren Interviewverlauf zeigt, sollte sich für Heribert Stark der Kontakt zur *alternativen Theaterszene* als zentrales Moment der ›Selbstfindung‹ erweisen.

14 Interview geführt am 20.10.2007.

15 Auch hierin manifestiert sich ein gesteigerter Grad der ›Selbstreflexion‹. Wie die unten stehende Interviewsequenz aufscheinen lässt, herrscht in dem primärsozialisatorischen Kontext Kleinfelds ein Denkstil vor, der nicht unwesentlich von der stetig wiederkehrenden Frage gekennzeichnet ist, was man sich in dieser Welt ›erlauben‹ darf und was *nicht*, wie sie sich – Bourdieu (1985) zufolge – in jenen Milieus am allgegenwärtigsten stellt, in denen die Lebensbedingungen die rigidesten sind (vgl. ebd.: 9ff.).

»Also ich, äh, komm vom Dorf, hm, bin ein Arbeiterkind, also Unterschicht, und bin die erste, also ja das, die erste in der Familie gewesen, die Abitur machte, was ein großer, ’n großen Eklat gab, weil ich kein Junge war, also weil eigentlich soll, sollte, *wenn* jemand Abitur macht, sollte es doch bitte schön ein männlicher Angehöriger sein, und bin deswegen aufgrund von dieser Geschichte sehr spät erst das erste Mal ins Theater gekommen.«

Wie die Fallrekonstruktion erwiesen hat, verleiht die Tatsache, dass sie sich durch den Besuch des Gymnasiums in einem den Eltern fremden »Gefilde« bewegt, Dagmar Kleinfeld eine gewisse Immunität gegenüber deren Erwartungen. Einem »Marsmännchen« nicht unähnlich, ist sie in einem entlegenen »Territorium« unterwegs, das den Eltern »so unbekannt und so fremd« ist, dass diese zu den weiteren beruflichen Richtungsentscheidungen der Tochter – sie wird ein Studium der Theaterwissenschaften in Angriff nehmen, dieses aber bald wieder abbrechen, um sich der Schauspielerei zuzuwenden – »nix groß sagen« können. Zwar hätten die Eltern sie vielleicht lieber als »Ärztin oder irgend so was« gesehen, räumt Dagmar Kleinfeld ein, oder sonst in einem Beruf, der mehr »Sicherheit« verspricht, doch sei sie »einfach zu selbständig« gewesen, als dass diese ihre Entscheidung hätten beeinflussen können: 17-jährig verlässt sie das elterliche Haus. Die letzten drei Semester am Gymnasium habe sie – wie sie sehr distanzierend sagt – schon nicht mehr »bei denen gelebt« und dann auch das Abitur »selbständig gemacht«. Einen auf die Berufswahl bezogenen »Ratschlag« der Eltern hätte sie da also sowieso nicht mehr »zugelassen«. Wie schon im Fall von Heribert Stark ist auch bei Dagmar Kleinfeld ein ausgeprägtes Autonomiestreben auszumachen. In verschiedener Hinsicht löst sie sich als Bildungsaufsteigerin aus den Begrenzungen ihres Herkunftskontexts. Die mit diesem ›Milieusprung‹ verbundene Überwindung herkunftsspezifischer Normalitätsvorstellungen, Denkmöglichkeiten und Handlungsroutinen deutet Dagmar Kleinfeld indes in ambivalenter Weise: Zum einen eignet sie sich im sekundärsozialisatorischen Kontext von Gymnasium und Studium Kompetenzen an, die den im Elternhaus angelegten Horizont deutlich sprengen: Sie spreche »’ne andere Sprache« als ihre Eltern, gibt sie im Interview etwa zu verstehen: »Der Wortschatz zum Beispiel von, von meiner Herkunftsfamilie, ist vielleicht, mm, ’n Siebtel von dem, den ich benutze.« Gleichzeitig wird Kleinfeld auf ihrem weiteren Weg, der sie über das Schauspiel in den Regieberuf führt, das Gefühl nie loswerden, auch *selber* – aufgrund der Bildungs- und Kunstferne ihres primärsozialisatorischen Milieus – über gewisse Äußerungs- und Souveränitätsdefizite zu verfügen. Wiewohl es sicher auch »Leute aus, aus anderen Schichten« gibt, die »auch unsicher sind«, denke sie manchmal, es liege wohl schon an ihrer Herkunft, dass sie immer »so ’ne Schwellenangst« habe, sich im Feld auch richtig »zu *verkaufen*«. Immer wieder stellt sich ihr, vor allem in ihren beruflichen Anfängen, die Frage: »Bin ich überhaupt schon gut genug?« Gerade im Rahmen ihrer theaterbezogenen »Ausbildungen« – nach Abitur und abgebrochenem Studium wird Kleinfeld an verschiedenen – zunächst

eher in der Alternativszene situierten, später staatlichen – Ausbildungsstätten Schauspiel und schließlich Regie studieren – hat sie lange Zeit ein auf ihre Wissensressourcen bezogenes defizitäres Selbstbild. »Ich *weiß* noch nicht genug«, so habe sie immer das Gefühl gehabt: »Ich *kann* noch nicht inszenieren, weil ich *weiß* noch nicht genug.«[16]

Nebst dem Umstand, dass sowohl Stark wie Kleinfeld über ein ausgeprägtes *Autonomiestreben* verfügen, welches sie zum ›Ausbruch‹ aus ihren rigiden Herkunftsmilieus antreibt, um sich – im Falle Starks direkt; im Falle Kleinfelds nach abgebrochenem Universitätsstudium – in der Schauspielerei zu versuchen, ist diesen beiden ›Bauern(groß)kindern‹ nicht zuletzt ein sich in ihren jeweiligen Werdegängen als Regisseur beziehungsweise Regisseurin manifestierender ›Wille‹ zur »Unabhängigkeit von institutionellen Anbindungen« (Schüngel 1996: 223) gemeinsam: Beide werden sich nie für längere Zeit fest an eine bestimmte Spielstätte binden (können).[17] Schließlich sei erwähnt, dass man seitens Dagmar Kleinfeld mütterlicherseits von der Transmission einer ›Werksinnigkeit‹ sprechen kann, die sich mit einem gewissen ›Frauen‹-Berufsstolz verbindet. Während die Beziehung zum Vater problematisch ist, scheint Kleinfeld sich ihrer Mutter – die, wie eingangs erwähnt, einem handwerklichen Beruf nachgeht – auch nach dem Bruch mit dem Herkunftsmilieu für längere Zeit recht verbunden, ja in einer bestimmten Hinsicht künstlerisch ›verpflichtet‹ zu fühlen:

»Und, lange Zeit hab ich immer überlegt, also so in den *End*proben, mir das Ganze noch mal durch die Augen meiner Mutter angeguckt, ob sie das verstehen könnte. Weil es ja sehr abstrakt zum Teil ist, was ich mache, oder auch *abstrus* jetzt für, für, für, für einen Menschen, der so ganz, normal ist.«

---

16 Die Strategie, sich durch das Absolvieren fachbezogener Studiengänge für die Herausforderungen des Regieberufs ›fit‹ zu machen, findet sich recht exklusiv bei den Regisseur*innen* meines Samples. Ist sie bei Dagmar Kleinfeld durch das Gefühl eines *wissensbezogenen* Mankos (und also von der Idee her *sachhaltig*) motiviert – ihr geht es darum, die Basis ihrer regisseurialen Praxis substantiell zu erweitern –, so ist bei jüngeren Regisseurinnen eher ein Hang dazu auszumachen, sich für die ernsten Spiele des Wettbewerbs im Feld der Theaterregie qua Erwerb von Regie-Diplomen und also spezifischen *Titeln* zu rüsten (was eher der Idee einer *formalen* Statusaufwertung entspricht). Vgl. hierzu Abschnitt 11.2; dort exemplarisch den Fall Widmann.

17 Heribert Stark ›zelebriert‹ diese seine Nicht-Passung in den festen Theaterbetrieb im Interview. Dagmar Kleinfeld bemüht sich demgegenüber – je älter sie wird beziehungsweise je länger sie im Geschäft ist – zunehmend darum, endlich (doch) eine längerfristige Anbindung an eine Spielstätte zu finden (indes der Tendenz nach *à contrecœur*).

Mit dem Absprung Dagmar Kleinfelds aus ihrer ›normalen‹ Familie und ihrem Eintauchen in das außeralltäglich-künstlerische Produktionsuniversum des Theaters löst sich also ihr Sinn für die in ihrem angestammten Milieu herrschenden Sicht- und Wahrnehmungsweisen nicht in Luft auf. Vielmehr scheint die Regisseurin nunmehr über eine Fähigkeit zum *zweifachen Blick* zu verfügen, der zum einen in einer konkreten ›Arbeiterinnensicht‹ und zum anderen einer abstrakten ›Künstlerinnenperspektive‹ besteht.[18]

11.1.2 ... schon im Raum des Möglichen

Bei den im Folgenden betrachteten Regisseurinnen und Regisseuren handelt es sich um solche, die – im Vergleich mit Heribert Stark und Dagmar Kleinfeld – herkunftsbedingt über ungleich mehr, nämlich reichlich kulturelles Kapital verfügen und auch relativ bis sehr viel ökonomisches Kapital im Rücken haben. Sie stammen aus Akademiker- sowie Unternehmerfamilien, in denen die Künste insgesamt, teils auch insbesondere die Bühnenwelt einen festen Stellenwert haben in aller Regel insofern, als die Hinwendung an diese einen nicht unwesentlichen Teil des hier üblichen Bildungs- und Unterhaltungsprogramms ausmacht. Diese Fälle kommen biografisch früh, meist bereits im Kindesalter mit Kunst beziehungsweise Theater in Berührung und lernen (wie selbstverständlich) davon auszugehen, dass dieser sozialen Sphäre in der Erwachsenenwelt ein spezifischer Eigenwert beigemessen wird. Mit anderen Worten werden sie im Zuge ihrer Primärsozialisation in jenen »Raum des Möglichen« (Bourdieu 1999: 371) eingeführt, von dessen Inhalten, Aufteilungen und Flurstücksgrenzen Kenntnis zu haben – und handele es sich dabei um ein implizites oder explizites Wissen – heißt, sich ein Bild dessen machen zu können, was in der Theaterkunst als ›relevantes Problem‹ gelten kann.[19] Unter diesem Gesichtspunkt wird im Folgenden auf vier Fälle – zwei Regisseurinnen und zwei Regisseure – eingegangen, die zwischen etwa 1950 und der zweiten Hälfte der 1960er Jahre geboren und in (groß)städtischen Kontexten aufgewachsen sind. Auch sei an dieser Stelle vorausgeschickt, dass diese Kulturproduzierenden zu jenen

18 Wie die Fallanalyse gezeigt hat, sieht sich Dagmar Kleinfeld, da sie die Rezeptionsgewohnheiten eines ›normalen‹ Publikums zu antizipieren nicht umhinkann, bei ihrem Schaffen als Regisseurin zu einer fortwährenden Rekalibrierung ihres künstlerischen *modus operandi* veranlasst. Ihre imaginären *Klientinnen und Klienten* sind sozusagen die ›kleinen Leute‹, deren Wahrnehmungsroutinen man – so ihre latente Hintergrundüberzeugung – nicht allzu sehr strapazieren darf.

19 Selbstverständlich, so ist hier noch vorauszuschicken, existiert auch bei den oben bereits genannten Heribert Stark und Dagmar Kleinfeld in ihrer jeweiligen Kindheit und Jugend ein ›Raum des Möglichen‹ – nur öffnet sich dieser für sie zu der *Kunst* hin biografisch ungleich später und unter Verwendung anderer *Schlüssel* (vgl. Abschnitt 11.2).

Fällen meines Samples gezählt werden können, deren *Namen* im Laufe ihrer ›Regiekarrieren‹ mittels solcher feldspezifischer Konsekrationsakte geheiligt werden sollten, deren Nobilitierungsmacht in der deutschsprachigen Theaterlandschaft die schlagendste ist (vgl. Kapitel 10). Gleichzeitig wissen sich diese Regisseurinnen und Regisseure im Theaterfeld prominente, in verschiedener Hinsicht ›privilegierte‹ Positionen an solchen staatlich getragenen Häusern zu verschaffen, von denen ihrerseits einer große ›Strahlkraft‹ ausgeht (vgl. Abschnitt 7.1).

Auch für die Regisseurinnen und Regisseure aus solchen sozialen Herkunftsmilieus, in denen also die (Theater-)Kunst eine vergleichsweise hohe Bedeutung hat (und welche damit die Möglichkeit der Entwicklung einer selbstverständlichen ›Loyalität‹ ihrer *illusio* gegenüber ungleich offenkundiger in sich bergen als jene oben umrissenen Herkunftskontexte Starks und Kleinfelds), ist der Weg in den künstlerischen Beruf verschiedentlich mit Such- und Emanzipationsbewegungen verbunden. Ein erster Fall, auf den ich hier unter dem Vorzeichen *Kunst als Raum des (produktiv) Möglichen* eingehen möchte, ist der um 1950 herum geborene Gilles Flink.

Zu Beginn des Interviews nimmt Flink[20] eine milieubezogene Selbstverortung vor und zeigt sich bemüht, mögliche Zusammenhänge auszuleuchten zwischen seiner sozialen Herkunft und dem Umstand, Theaterregisseur geworden zu sein. Er komme zwar, so stellt er zunächst fest, nicht aus einer Theaterfamilie und auch nicht aus einer, in der »das Theater extrem im Vordergrund gestanden hätte« – wohl aber »aus einem bildungsbürgerlichen Hintergrund«. Da sei eher die *Musik* vorherrschend gewesen, und man könne sagen, dass es daheim insgesamt »eine gewisse Kunstsinnigkeit« gegeben habe. Dass »es« ihn in einen künstlerischen Beruf »hinführen« würde, habe er sich als Kind und Jugendlicher indessen nie ausgemalt. Als kaufmännischer Direktor führt der Vater in dritter Generation ein mittelständisches Familienunternehmen. Die Mutter – im Interview spricht Flink kaum von ihr – ist Hausfrau. Was beide Elternteile auszeichnet, ist ihr »großes soziales Engagement« für »alle möglichen Leute aus sozial schwächeren oder benachteiligteren Zusammenhängen«. Der Familienbetrieb hat über 100 Mitarbeitende: »Also der hat diverse Familien ernährt.« Nicht zuletzt werden vor, während und insbesondere auch nach dem Zweiten Weltkrieg zahlreiche Flüchtlinge aufgenommen: »Es war ein Betrieb, der sehr viel herhalten musste«, konstatiert Flink. Die Familie also, in welcher Gilles Flink aufwächst, zeichnet sich durch eine ausgeprägte Orientierung am Gemeinwohl aus.

Ob nicht vorgesehen gewesen sei, dass *er* den Familienbetrieb dereinst übernehmen würde, will der Interviewer nun von Flink wissen. Dieser verneint: Die Eltern seien stets »liberal« gewesen, und dass eines der Kinder – Flink hat mehrere Geschwister – das Unternehmen weiterführen sollte, sei nie Thema gewesen. »Es

20 Interview geführt am 14.04.2008.

war eine sehr aufgeklärte Familie. Das muss man sagen«, fügt er hinzu, und »überhaupt nicht repressiv«.

Vor allem vom Vater erzählt Gilles Flink im Laufe des Interviews immer wieder – und die entsprechenden Passagen lassen aufscheinen, dass es sich um eine liebevolle, indes von gewissen Formen einer ›sanften Gewalt‹ gekennzeichnete Beziehung gehandelt haben dürfte. Für diese interaktiv sich herstellende Form symbolischer Herrschaft ist es Pierre Bourdieu (1997) zufolge geradezu konstitutiv, dass sie ›verkannt‹ – und also nicht gesehen – werden will; Flinks betonter Hinweis auf den *nicht-repressiven* Interaktionsmodus in seiner Herkunftsfamilie kommt so besehen einer Invisibilisierungsstrategie der milden (väterlichen) Herrschaft gleich, welche sich – wie der folgende Zusammenhang zu verdeutlichen vermag – durch einen ›spielerischen‹ Charakter auszeichnet: Der Vater, so porträtiert Gilles Flink ihn im weiteren Verlauf etwas näher, »interessiert sich extrem für historische Zusammenhänge« und schreibt »immer ganz viel«. Auch für »soziologische Zusammenhänge«, so gibt Gilles Flink dem Interviewer gegenüber zu verstehen, habe sich der Vater sehr interessiert: »Statistiken, Prozent, so.« Während der Schulzeit ist für Flink immer schon vorweg klar, mit welcher ›soziologischen‹ Statistikaufgabe der Vater am Abend des ersten Schultags nach den Sommerferien aufwarten würde: »Dann kam dann die Frage: ›Wie viel Prozent der Mitschüler waren in Italien?‹ oder so.«

Als Gilles Flink Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre im Ausland weilt, um eine Fremdsprache zu lernen, findet er Anschluss an ein Studententheater. Hier wird er für sich beschließen, länger als vorgesehen zu bleiben, um Regie zu studieren.[21] Das sei für ihn eine »existentielle Entscheidung« gewesen, sagt Flink im Interview. Und er musste ein Stück weit Mut fassen, seinen Beschluss daheim kundzutun: »So, ich schreib das meinen Eltern«, habe er sich dann gesagt und in dem Brief argumentiert, man hätte zuhause doch »nur noch Kunst konsumiert« – wohingegen er das »Gefühl« habe, es gebe da etwas, was ihn interessiere und was er gerne »machen« möchte. Die mit einem kritischen Wink aus der Ferne verbundene Mitteilung fiel ihm selbst nicht ganz leicht. Wiewohl sein Vater und seine Mutter immer »sehr liberale, tolerante Eltern« gewesen seien, habe er sich damals gedacht, es würde »vielleicht schwierig« – und entsprechend angespannt war dann auch das Warten auf die Antwort: »Damals gab's noch kein E-Mail und keine Faxe und gar nichts«, erinnert sich Flink: »Briefe waren mindestens 'ne Woche unterwegs.« Dann endlich die Reaktion der Eltern: »›Ja, wenn du meinst, das ist richtig, dann machst du das. Wir können dir da aber nicht helfen, wir kennen uns da nicht aus‹.« Ganz zweifellos zeugt die Antwort von einem grundsätzlich unterstützungswilligen Elternhaus.

21 Im deutschsprachigen Raum sind Regiestudiengänge zu dieser Zeit noch kaum institutionalisiert (siehe hierzu Abschnitt 7.3).

Ist im Fall Gilles Flinks davon auszugehen, dass die in seiner Herkunftsfamilie vorhandene ›Kunstsinnigkeit‹ den Rahmen abgibt,[22] sich – nicht zuletzt mit einem *konsumkritischen* Impetus – an die Erschließung der *Kunst als Raum des (produktiv) Möglichen* zu machen, so haben wir es bei einer zweiten Regisseurin mit einem ähnlich ›weiten‹ Zugang zu tun.[23]

Im Folgenden geht es um Ingeborg Nagel,[24] eine Ende der 1940er Jahre geborene Theaterschaffende, deren Ausgangslage ich mit *Raum als Raum des Möglichen* apostrophieren möchte. Sie komme »halt aus 'm Elternhaus«, so gibt Nagel eingangs des Interviews zu verstehen, was »natürlich so 'n bürgerliches« gewesen sei: Der Vater ist Universitätsprofessor und die Mutter – ihrerseits »aus einer *Künstler*familie« stammend – hat ein Kunsthandwerk gelernt. Nagel also umschreibt ihr Herkunftsmilieu wie folgt:

»Literatur und Kunst spielte 'ne Rolle, aber überhaupt kein Theater bis dahin also, also kein, es gibt keinen, der Theater machte, und ich hab, irgendwie, ich weiß wirklich nicht mehr, wie's kam, als ich beim Abitur dann sagen musste, was ich gern werden möchte, hab ich gesagt Bühnenbildnerin. Und ähm, also wie gesagt, wusste wirklich nicht genau, wie's entstand, aber ich hab, bin natürlich ins Theater gegangen, sagen wir mal so, und hab unglaublich immer gemeckert, also ich war immer, ich war *sehr* kritisch und oft unzufrieden.«

Zwei Aspekte, die sich an dieser Passage rekonstruieren lassen, seien hier herausgestellt. Zum einen der Umstand, dass Ingeborg Nagel in der Formulierung ihrer sozialisatorischen ›Startsituation‹ einer binnenkünstlerischen Distinktionslogik folgt: Die erste gewesen zu sein, die sich dem *Theater* als Bewährungsfeld hinwenden sollte, gilt ihr vor dem Hintergrund ihrer nicht nur der Kunst zugewandten, sondern – mütterlicherseits – auch traditionell kunstberuflich tätigen Familie sozusagen als ein ›Alleinstellungsmerkmal‹, über welches sie sich besondern kann.[25]

---

22 An dieser Stelle sei auch gesagt, dass dieser *Kunstsinn* sich im Fall Gilles Flink – im Sinne einer später auch seinen regisseurialen *modus operandi* prägenden habituellen Gesamtdisposition – durchaus mit einem ausgeprägten *Unternehmergeist* sowie nicht zuletzt der in seiner Herkunftsfamilie stark ausgeprägten *Gemeinwohlorientierung* verbindet.

23 Die anderen beiden Fälle zeichnen sich, wie anschließend dargelegt wird, demgegenüber durch vergleichsweise ›enge‹ Formen des Bezugs auf den Raum des Möglichen aus.

24 Interview geführt am 21.01.2007.

25 Wir haben es hier mit einer ›feinen‹ Distinktionslogik zu tun, wie sie für in kunstberuflichen, aber auch kunstnahen und kunstaffinen Familien aufgewachsene Theaterschaffende meines Samples insgesamt typisch ist: Von solchen Interviewees wird – nachdem etwa davon erzählt wurde, in der Familie habe man viel Wert auf (klassische) Musik gelegt oder im erweiterten Familienkreis gebe es durchaus einige Künstlerinnen und Künstler – nachdrücklich konstatiert, dass indessen in diesem Herkunftskontext noch nie jemand ei-

Zum anderen fällt die Art und Weise auf, wie Ingeborg Nagel ihre kindlich-jugendliche Haltung zum Theater charakterisiert: Zu meckern heißt, in tendenziell unverständlicher, aber desto penetranterer Weise seiner Unzufriedenheit Luft zu machen. Wer meckert, der argumentiert nicht. Wer meckert, dem liegen keine bestimmten Worte auf der Zunge – vielmehr kommen diese gleichsam ungefiltert aus dem Bauch heraus. Die Unzufriedenheit, der Ingeborg Nagel in der Zeit ihrer Jugend bei Theaterbesuchen zunächst nicht recht konkret Ausdruck zu verleihen vermag (im weiteren Interviewverlauf wird sie immer wieder darauf zu sprechen kommen, sie habe lange Zeit und bis ins Erwachsenenalter Mühe gehabt, ihre *Meinung* zu artikulieren), bezieht sich – um es im übertragenen Sinne zu sagen – auf am Theater vorherrschende Arten der ›Raumaufteilung‹: Ihr Missbehagen gilt nicht dem Umstand, dass diese oder jene Schauspielerin die eine Rolle falsch auffasst oder dieser oder jener Regisseur das eine Stück schlecht inszeniert – Ingeborg Nagel sieht zuvorderst den theatralischen (Zeit-)Raum vor sich, die Ordnung der *Dinge* gewissermaßen. Mit deren Umordnung und Neuordnung wird sie sich denn auch – zunächst den Beruf der Bühnenbildnerin ergreifend und in diesem Sinne an die künstlerisch-kunsthandwerkliche Tradition mütterlicherseits anschließend – im Feld des Theaters ausgesprochen ›erfolgreich‹ zu bewähren verstehen: Ihre Kunst wird es sein, sich innerhalb des den *konkreten* theatralischen Raum – das Bühnenbild – betreffenden Raums des Möglichen vermittels ihres *modus operandi* des Raumbaus eine distinkte Position zu verschaffen. Die ihr aufgrund ihrer Herkunft früh ermöglichten *Ansichten* dieses die Räumlichkeit des Theaters betreffenden Möglichkeitsraums scheinen ihr bei alldem nicht zum Nachteil gereicht haben.

Im Folgenden ziehe ich zwei weitere Fälle – Greta Hopf und Clemens Kirch – heran, um zu verdeutlichen, dass der im jeweiligen kunstaffinen, akademisch-bildungsnahen Herkunftsmilieu im Sinne einer beruflichen ›Potentialität‹ angelegte künstlerische Raum des Möglichen, der in den bereits dargestellten Fällen Flink und Nagel sich als vergleichsweise ›weit‹ herausgestellt hat, zuweilen ungleich ›enger‹ oder auch *stärker präformiert* – beziehungsweise, wie sich im Fall Hopf zeigen wird: stärker *negativ* eingegrenzt – sein (respektive werden) kann.

---

nen *Theaterberuf* ergriffen hätte. Quasi notwendigerweise ›gröber‹ – und in einem gewissen Sinne im Grundtenor auch antagonistischer – erscheinen entsprechende Praxen der Unterscheidung und Selbst-Besonderung bei in relativ kunstfernen Milieus aufgewachsenen Regisseurinnen und Regisseuren, die auf der Basis einer eher spärlichen Startausstattung an spezifischen kulturellen Kapitalien es im Theaterfeld zu einer ansehnlichen Position ›gebracht‹ haben. Hier nimmt der Umstand, nicht aus einer ›Künstlerfamilie‹ zu stammen, tendenziell den Charakter einer Kapitalsorte für sich an. Im Sinne einer relativ ›radikalen‹ Art der Selbstabhebung *ex negativo* transportiert sich dort ungleich stärker das Bild eines *Self-made-artist* (vgl. hierzu Punkt 11.1.3).

Die Eltern der Mitte der 1950er Jahre in der DDR geborenen Greta Hopf [26], die ich hier unter dem Signum *Literatur als (alternativer) Raum des Möglichen* in den Blick nehmen will, haben im pädagogischen Feld der DDR höhere leitende Funktionen inne.[27] Es ist in ihrem Fall also primär ein hohes Volumen an Bildungskapital vorhanden, aber auch Theater spielt eine Rolle – man geht da regelmäßig hin und Hopf spielt als Kind in einer Laientheatergruppe mit. Gleich eingangs des Interviews führt sie ins Feld, Theater habe für sie »schon immer dieses berühmte Fluidum und diese Aura« gehabt, die sie immer »irgendwie angezogen« habe. Ihrem dieser Faszination entsprechenden, zuallererst – bereits in der Kindheit – formulierten Wunsch, die Welt der Bühne sich zu einer beruflichen machen zu wollen, sollte indes seitens der Eltern ein Riegel vorgeschoben werden: »Wie jedes kleine Mädchen wollte ich Tänzerin werden«, so erinnert sich Hopf und fügt nicht ohne Pfeffer im Unterton hinzu: »Das haben meine Eltern mir vermasselt.« Obwohl sie an der Tanzschule ihrer Träume schon angenommen worden war, also die Aufnahmeprüfung erfolgreich bestanden hatte, durfte sie nicht hin.[28]

Das Zuhause von Greta Hopf ist, wie sie im Interview zu verstehen gibt, ein »sehr, sehr gebildeter Haushalt«. Lachend skizziert sie knapp das Bild eines quasi ›bildungsbürgerlichen‹ Milieus: »Also man ging ins Theater, in die Oper, man *las*, der Thomas Mann stand in der Bibliothek.« In ihrer Jugend liest Hopf alles, »was so erreichbar war im Osten«, will heißen »die russische Literatur« – sie nennt Dostojewski – und »dann Else Lasker-Schüler, dann die ganzen Expressionisten,

---

26 Siehe zu diesem Fall auch Punkt 8.1.4.

27 Auf die Frage des Interviewers, ob sie in den Anfängen ihres beruflichen Wegs »Rückhalt aus dem näheren Umfeld« erhalten habe und von ihren Eltern »gestützt« worden sei, gibt Greta Hopf zu verstehen: »Ich wollte gar nicht gestützt werden, das wollte ich alleine machen« – konkret: »ohne Beziehungen«. Die, wie weiter oben gesagt, von Fall zu Fall variierende Logik der Abgrenzung gegenüber den Eltern kennt bei Hopf, die im Interview zu verstehen gibt, ihr Vater sei »ja sehr einflussreich [gewesen] im Osten«, gleichsam ein zusätzliches Moment. Wird sie wenig später im Interview zudem feststellen, sie sei, indem sie schließlich eine Theaterlaufbahn einschlagen sollte, mit Blick auf ihre Herkunftsfamilie »eher aus der Art geschlagen« insofern, als sie jedenfalls »aus keiner Theaterfamilie« komme, so erweist sich in ihrem Fall die Notwendigkeit einer *doppelten* Besonderung gegenüber dem Elternhaus. Hopf ist denn auch unter den vier hier herangezogenen (mit Bildungs- und Kulturkapital reich ausgestatteten) Theaterschaffenden jene, die tendenziell – jedenfalls was die Radikalität des Bruchs mit der Herkunftsfamilie angeht – zu den unter Punkt 11.1.1 erwähnten Fällen Stark und Kleinfeld neigt. So meint sie im Interview etwa auch, die »Entfernung von zu Hause« sei ein »wichtiger Schritt«.

28 Die Gründe hierfür lassen sich anhand des Interviewprotokolls nicht abschließend eruieren; es macht den Anschein, dass die Eltern – sich der hohen Risiken einer Tanzkarriere bewusst – sie damit der Absicht nach ›schützen‹ wollten.

Trakl, Heym, die lagen dann auf'm Schreibtisch«. Haben wir es mit Blick auf die in ihrem Elternhaus geltende *doxa* gleichsam mit der Devise ›Lesen statt Tanzen‹ zu tun, so sollte Greta Hopf, die nach dem Abitur (und ihrer dezidierten Abwendung von den Eltern) zunächst einige Jahre als Requisiteurin an einem Theater arbeiten wird, um hierauf ein Germanistikstudium in Angriff zu nehmen, welches sie – ins Studententheater ungleich mehr Energie investierend – recht lustlos absolviert,[29] im Zuge ihrer nach Abschluss der Uni an Fahrt gewinnenden Regiekarriere diese ihre beiden Leidenschaften zunehmend integrieren können: Ihr *modus operandi* wird der

29 Wiewohl die Universität für Greta Hopf ein Ort ist, an dem sie – wie sie im Interview sagt – ihre Weltsicht erweitern kann, wird sie das Gefühl nicht los, dort nicht wirklich hinzupassen. In der Wissenschaft sei man »mit Emotionalität gestraft«, zeigt sie sich überzeugt. So sei ihr an der Universität beispielsweise immer »bescheinigt« worden, dass sie »zu emotional« sei und ihre Kleist-Interpretationen »nicht ins literaturwissenschaftliche Bild passten«. Gerade wenn es um »bestimmte Analyseverfahren« ging – »so Induktion, Deduktion oder so solche Methoden« – sei sie stets »sehr eigenwillig« gewesen: »Man bescheinigte mir immer: ›Was Sie da geschrieben haben, ist äußerst originell‹«, resümiert sie im Interview lachend. Den Abschluss ihres Studiums kriegt sie gerade so hin: Beim ersten Anlauf fällt Hopf bei den Abschlussprüfungen durch, weil sie »vorher Premiere hatte an der Studentenbühne« und diese »dem vorgezogen« hatte. So muss sie halt – in einer »Sonderprüfung beim Professor« – das »Staatsexamen« wiederholen: »Ich hab einfach die Prioritäten für mich gesetzt, Studium nebenbei und Studentenbühne hatte wirklich eine solche Sogkraft.« Diese Art der Priorisierung (lieber Theater zu *machen* als an der Uni mürbe zu werden) hat sich als recht typisch erwiesen für jene Interviewees, welche – da ihr Herz bereits fürs Theater schlägt, nachdem sie im Kontext erster Produktionserfahrungen gleichsam Blut geleckt haben – aufgrund (verinnerlichter) elterlicher Bildungserwartungen sozusagen ›vernünftigerweise‹ ein Studium aufnehmen, sich mit diesem aber (zumal angesichts der Massen an Studierenden, mit denen sie die Hörsäle teilen müssen) nicht zu identifizieren vermögen. Mit den in kleineren, diffus strukturierten Gruppen gemachten (lustvollen) Theatererfahrungen verbindet sich für solche Fälle also eine Art *Praxissog* – ein Begriff, den ich Claudia Scheid, Hannes Ummel und Ingo Wienke zu verdanken habe: In ihrer professionalisierungstheoretisch angelegten Untersuchung der Frage, inwieweit es angehenden Lehrpersonen, die im Rahmen ihrer tertiarisierten Ausbildung mit soziologischen Konzepten vertraut gemacht werden, gelingt, im Rahmen eines Settings zur handlungsentlasteten Reflexion des eigenen beruflichen Tuns die dem Theorie-Praxis-Hiatus innewohnende Spannung auszuhalten, kommen sie unter anderem zu dem Schluss, dass die »berufspraktische Position« der zu diesem Zeitpunkt längst pädagogisch *tätig gewesenen* Lehrkräfte bei diesen einen »Sog« entwickelt, im Strudel dessen die bereits gemachte praktische Erfahrung letzten Endes das »Deutungsmonopol« übernimmt beziehungsweise behält (vgl. Scheid et al. 2006: 4478).

eines tänzerischen Literaturtheaters oder, wenn man so will, eines literarischen Tanztheaters sein.

Die zweite Variante eines vergleichsweise ›engen‹ – oder zumindest auf eine bestimmte Dimension hin ›verengten‹ – Raums des Möglichen, wie sie sich aufgrund spezifischer primärsozialisatorischer Gegebenheiten in kunstnahen, bildungsprivilegierten Milieus ergeben kann, werde ich nun noch am Beispiel des in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre geborenen Clemens Kirch[30] umreißen. Wenige Zeilen weiter unten wird sich bereits zeigen, weshalb ich seinen Fall unter der Formel *Namen als Raum des Möglichen* rubriziere.

Auf die Eingangsfrage des Interviewers – Wie sind Sie zu diesem Beruf gekommen? Weshalb sind Sie ausgerechnet Theaterregisseur geworden und nicht etwas anderes? – erklärt Kirch in ganz ähnlicher Form wie weiter oben Ingeborg Nagel, indes einem *expliziter* versozialwissenschaftlichten (und der Tendenz nach der Logik eines Eingeständnisses) Duktus folgend:

»Ja, es ist schon Sozialisation bei mir, weil meine Eltern sind so typische gutbürgerliche Akademikerschicht, Stuttgart, also aus Norden kommend, aber nach Süddeutschland gegangen, Professor, [*nähere Berufsbezeichnung*] und Professor und Lehrerin sozusagen und, äh, und Theaterabonnenten, linke Theaterabonnenten in den 70er Jahren in Stuttgart von Peymann, so Peymann-Fans. Und da war natürlich das Theater immer Thema, und ich bin dann als Jugendlicher da auch mitgegangen o- oder auch schon mal ins Kindertheater. Wie man das halt so macht {belustigt} als aufgeschlossene, gebildete Eltern, nimmt man seine Kinder natürlich mit und so. Insofern ist mir das Theater da, ganz normal, als Teil eines, wie auch immer, Bildungs- oder Freizeitprogramms ans Herz gewachsen.«

Gerade in jener Stadt also, in der Clemens Kirch – ein Kind theaterbegeisterter, gutbürgerlicher und gleichzeitig politisch-kritischer Angehöriger der Bildungselite – seine Kindheit und Jugend verbringt, hat zu just dieser Zeit *der* Regietheater-Regisseur die Intendanz des dortigen Staatstheaters inne, welcher diesem damals zu höchsten feldspezifischen Konsekrationen verhilft und also zu einer Berühmtheit weit über die Landeshauptstadt Baden-Württembergs hinaus: In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre wird das Stuttgarter Staatstheater unter Claus Peymann in drei aufeinanderfolgenden Jahren – 1976, 1977 und 1978 – von der Fachzeitschrift *Theater heute* zum ›Theater des Jahres‹ gekürt (vgl. Punkt 7.2.2). Kurzum: Der *Name* des Regisseurs *steht* für etwas – und dieses Wissen nicht nur um die bloße Existenz, sondern Gefolgschaft bindende Kraft bestimmter ›geltender Vorbilder‹ verinnerlicht Clemens Kirch (wie er überhaupt das Theater ebenso herzlich wie

30 Interview geführt am 02.05.2008.

selbstverständlich inkorporiert) bereits als Jugendlicher.[31] Als ›Fans‹ des großen Regisseurs vermitteln ihm die Eltern – ob nun implizit oder explizit – gleichsam eine Idee davon, dass man in diesem Beruf es durchaus zu Reputation und Bewunderung bringen kann. Argumentiert Clemens Kirch im Anschluss an die oben zitierte Stelle, er habe indes »eigentlich nicht, äh, dran gedacht«, diesen »Beruf irgendwie zu machen«, um hierüber zu der Feststellung zu gelangen, er habe »typisch, wie alle« Individuen seiner Generation »so ’ne große Freiheit gehabt« und entsprechend zunächst mal »rausfinden [müssen], was man selber eigentlich will«, so liest sich dies als Indiz für jenes von Schmeiser (2003) sehr schlüssig beschriebene »Reproduktionsdilemma von Akademikerfamilien« (ebd.: 40). Dieses, wenngleich es sich hinter dem Motiv der »vielen Möglichkeiten« (ebd.: 51) und der Idee der Selbstverwirklichung zu kaschieren neigt, entbindet den Akademiker-Nachwuchs jedenfalls *nicht* vom in der Herkunftsfamilie herrschenden *Erwartungsdruck*, dereinst eine dem elterlichen Status (mindestens) entsprechende berufliche Position zu erreichen. Clemens Kirch wird dieses Dilemma – und hieran zeigt sich abermals der quasi-sozialwissenschaftlich-selbstreflexive Denkstil des Regisseurs – recht konkret beim Namen nennen, wenn er schließlich konstatiert:

»Dieser Druck von ›Du kannst alles machen, was du willst, aber du musst halt rausfinden, was dich wirklich interessiert‹, der ist ja, der war ja immens, ne? Diese scheinbare Freiheit, die zu so ’nem großen Erfolgs- und, und Entscheidungsdruck wird.«

Das ›Reproduktionsdilemma von Akademikerfamilien‹ zeichnet sich dadurch aus, dass eben solche Familien, die in höchstem Maße dazu disponiert sind und über die entsprechenden Ressourcen verfügen, ihre Kinder mit den für den Statuserhalt erforderlichen (kulturellen, ökonomischen, sozialen, symbolischen) Kapitalien auszurüsten, gleichzeitig am meisten zu ›verlieren‹ haben. Im Rückgriff auf Bour-

---

31 Wenn Clemens Kirch davon spricht, er sei »dann als Jugendlicher da auch mitgegangen« (also mit den Eltern ans Staatstheater), so erscheint dies angesichts dessen, dass er zu dieser Zeit vielleicht gerade mal zehn, höchstens zwölf Jahre alt gewesen sein dürfte, erklärungsbedürftig. Das Mitgehen – alternativ könnte man mit Blick auf die hier geschilderten Umstände auch davon sprechen, *mitgenommen* worden zu sein – mag er als eine seinerseits freiwillig gewählte und also aktive Begleitung seiner Eltern deshalb empfunden haben, weil diese ihm schon in der Kindheit einen autonomen Status, ein gewisses Erwachsensein attestieren. In der gleichzeitig leicht distanzierenden Art und Weise wiederum, wie er sagt, »da auch mitgegangen« zu sein, manifestiert sich implizit seine (heutige) innere Abgrenzung gegenüber dem elterlichen Peymann-Kult. Seine Distanzierung gegenüber dem elterlichen ›Geschmack‹ geschieht so besehen über den *Namen* des Starregisseurs. Kirchs Bewährungsproblem wird folglich der Tendenz nach mit beinhalten, sich selbst einen solchen zu ›machen‹.

dieu (1982) erinnert Schmeiser (2003: 47) daran, dass die Bildungsexpansion eine Inflation der Bildungstitel mit sich gebracht hat und daher unter ihrem Eindruck eine ganze Generation davon ausgehen musste, bei – intergenerationell betrachtet – *gleichem* Bildungserfolg letztlich *weniger* Aussicht auf eine adäquate Remuneration zu haben. Nicht selten wenden sich daher die Abkömmlinge (bildungs)bürgerlicher Milieus solchen Tätigkeiten zu – und dies trifft hier im Grunde genommen nicht nur auf Clemens Kirch zu, sondern (in je etwas anderer Ausprägung) auch mit Blick auf die Konstellationen bei Ingeborg Nagel und Greta Hopf –, in denen sich insbesondere das erworbene kulturelle Kapital maximal profitabel einsetzen lässt.[32] Bourdieu (1982) spricht in dem Zusammenhang von der Einnahme »halb-bürgerlicher Stellungen« (ebd.: 249) – wie sie in bürokratisch *unverfestigten* Berufsfeldern zu finden sind – als einer Möglichkeit, der sozialen Deklassierung zu entkommen. Nicht zuletzt in gewissen »Sektoren der Kultur- und Kunstproduktion« (ebd.: 251), in denen sich der Zugang über Kooptation, soziale Beziehungen und Affinitäten des Habitus regelt, erkennt Pierre Bourdieu ein solches »Refugium« (ebd.). So besehen sind die vier Varianten von (künstlerischen, räumlichen, literarischen und theatralisch-namentlichen) *Räumen des Möglichen*, die den hier exemplarisch herangezogenen, aus akademischen beziehungsweise unternehmerischen und von einer ausgeprägten Kunstsinnigkeit gekennzeichneten Herkunftsfamilien stammenden Individuen primärsozialisatorisch eröffnet werden, als *mögliche Refugien* einer beruflichen Bewährung zu sehen, die hinreichend eine Chance in sich bergen, den familial gegebenen Status auf ›alternativem‹ Wege zu reproduzieren. Dass im Feld des deutschsprachigen Theaters *zu der Zeit*, in welcher die hier diskutierten Fälle sich im Sinne ihrer jeweiligen Individuation und Autonomisierung beruflich zu positionieren haben (also zwischen etwa 1970 und 1985), das sogenannte *Regietheater* – und also die schillernde Figur des Regisseurs – einen seither nicht wieder erreichten gesellschaftlichen Geltungsklimax erreicht hatte (vgl. Kapitel 4), dürfte im Einzel-

32 Der Fall Gilles Flink ist nochmals etwas anders gelagert: Bei ihm haben wir es gewissermaßen mit dem strukturell nicht unähnlichen ›Reproduktionsdilemma von Unternehmerfamilien‹ zu tun. Wie sich im weiteren Interviewverlauf herausstellen sollte, musste der Familienbetrieb – angesichts einer ökonomisch zunehmend angespannten Gesamtwetterlage – verkauft werden, als Flink rund 30 Jahre alt ist. In diesem Sinne hat er, indem er sich der Welt des Theaters zugewandt hat, statt das industriell-unternehmerische Erbe des Vaters anzutreten, gleichsam intuitiv eine ›objektiv‹ richtige Entscheidung getroffen. Nicht zuletzt sei hier auch erwähnt, dass Flink als einer von nur vereinzelten Fällen meines Samples – und hierin manifestiert sich sein im Vergleich mit anderen Regisseurinnen und Regisseuren deutlich stärker ausgeprägter *unternehmerisch-kosmopolitischer* Habitus – mit seinen *opera operata* auch fernab Europas gastieren (beziehungsweise solche dort erarbeiten) wird.

fall der Verlockung, sich gerade *diesen* Raum des Möglichen anzueignen, noch zusätzliche Attraktivität verliehen haben.

Bei den vier vorgestellten Fällen Flink, Nagel, Hopf und Kirch lässt sich von künstlerischen ›Karrieren‹ sprechen. Insbesondere im Falle der beiden Männer, Flink und Kirch, sollten sie in die privilegiertesten, mit der größten Definitionsmacht verbundenen Regiepositionen führen, die das deutschsprachige Theaterfeld zu bieten hat (ich schreibe *zu bieten hat*, weil sie diese Positionen nicht neu schaffen, sondern sie einnehmen). Dies verdankt sich nicht zuletzt dem Umstand, dass sie als Regisseure entweder erfolgreich eine sie maßgeblich tragende ›Theaterfamilie‹ zu gründen wussten (wie allen voran Kirch dies tun wird) oder aber Anschluss an mehr oder weniger *langfristig* verbindliche Seilschaften zu finden vermochten, an deren erster Position je ein solcher ›amts-charismatischer‹ Intendant steht, dem es immer wieder ›gelingt‹, gerade *durch* das Engagement bestimmter Regisseure die Zeit seiner Intendanz an einem – zumeist so schon nicht ganz unbedeutenden – Haus zu einer ›Ära‹ werden zu lassen (vgl. hierzu die Punkte 7.2.4 und 8.1.3).[33]

33 Unter dem ersten Punkt wird, daran sei hier erinnert, die Logik der laufend in *Umordnung* sich befindenden Brennpunkte im Theaterfeld umrissen. Vor diesem Hintergrund wird auch begreifbar, weswegen (unter anderem) die ›Karriere‹ von Greta Hopf, die in einer ersten Phase sich ihren Weg als Theaterregisseurin unter den in der DDR herrschenden Produktionsbedingungen erkämpft, im Vergleich mit denjenigen ihrer in Westdeutschland tätigen Berufsgenossen ungleich *diskontinuierlicher* verläuft: Einer Formierung anhaltender künstlerisch-kritischer ›Verbindungen‹ wird in der DDR seitens der Behörden entgegengewirkt. Dies mit der Folge, dass zwar zeitlich begrenzte und räumlich punktuelle ›Eskalationen‹ möglich sind, kaum aber längerfristige theatralische ›Bewegungen‹: Die charismatischen Anfänge eben solcher haben unter dem DDR-Regime wenig Aussicht darauf, sich zu institutionalisieren. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass im Unterschied zu dem das westdeutsche Theaterfeld kennzeichnenden Strukturierungsmoment des (symbolischen) theatralischen *Generationenkonflikts* man mit Blick auf die DDR ein solches nicht gleichermaßen ausmachen kann. Wiewohl etwa Hopf im Interview den ›explosiven‹ Charakter der Schaffensbedingungen an den Theatern in der DDR wiederholt daran festmacht, an diesen habe jeweils eine »Karambolage-Mischung« allein schon dadurch geherrscht, dass dort »alt und jung aufeinander« getroffen seien und man also »unglaublich gekämpft, sich gestritten« habe – und zwar bis es »kracht« –, unterstreicht sie doch gleichzeitig, die Situation sei »sehr produktiv« gewesen: »Da *blühte* das Haus.« Für dieses Phänomen scheint mir der Begriff des *kurzzeitig-konkret-heftigen ›Generationenkrachs‹* angezeigt. Der typisch westdeutsche, *langatmig-abstrakt-laue ›Generationenkonflikt‹* mutet auf dieser Folie dann eher öde an. Anhand von im Jahre 1991 verfassten Aufsätzen aus der Feder von Thüringer Schülern konstatiert Engler (2002), dass man in deren lebensweltlichen Schilderungen »ernstliche Kollisionen, Brüche zwischen ihnen und ihren Eltern« (ebd.: 69) vergebens suche: »Offenbar«, so

Insbesondere mit Blick auf die beiden hier exemplarisch herangezogenen Männer (Gilles Flink und Clemens Kirch) ist im Übrigen – und dies gilt denn auch für weitere Regisseure, die vergleichbare Sozialprofile und Werdegänge aufweisen – eine mehr oder weniger unerschütterliche (cholerische Ausbrüche indessen nicht *a priori* ausschließende) habituelle Gelassenheit und konversationelle Versiertheit auszumachen. Gerade bei den jüngeren Fällen dieser herkunftsspezifischen Prägung (Geburtsjahrgänge ab Mitte der 1960er Jahre), für welche hier idealtypisch Clemens Kirch steht, ließen sich zuweilen an Virtuosität grenzende Formen des Denkens und Argumentierens in maximal disparaten inhaltlichen Zusammenhängen rekonstruieren. Mit Bittlingmayer (2004) könnte man sagen, dass diese aus akademisch-künstlerisch gelagerten Herkunftsfamilien stammenden Regisseure einer jüngeren Generation über ein »modernisiertes kulturelles Kapital« (ebd.: 52) verfügen im Sinne einer in der sozialen Interaktion einsetzbaren *Ressource*, die auf dem (mehr oder minder weltgewandten) ›Esprit‹ aufzuruhen scheint, den man den alten hochkulturellen Eliten gerne zuspricht.[34]

11.1.3 Zwei ungleiche Kinder der technischen Intelligenz

Wie der Fall Dagmar Kleinfeld (siehe Punkt 11.1.1) zeigt, besteht seitens ihres Elternhauses – wenn schon die Tochter unbedingt Abitur machen will – eine Erwartungshaltung an ihre berufliche Positionierung, die sich an der Maxime der Erwerbssicherheit orientiert. Auch in solchen relativ kunstfernen Herkunftsfamilien einer *jüngeren* Generation von Interviewees (mit Geburtsjahrgängen in den 1970er Jahren), in welchen indes – im Vergleich mit Stark und Kleinfeld – ungleich mehr Bildungskapital vorhanden ist, sind solche elterlichen Lebensführungs- und Positionierungserwartungen auszumachen, die der Ambition ihres Sohnes oder ihrer Tochter, einen künstlerischen Weg einzuschlagen (und auch nach ersten Rückschlägen hartnäckig weiter zu verfolgen), mehr oder weniger radikal entgegenstehen: Die ›brotlosen Künste‹ gelten den Eltern hier in doppelter Hinsicht, nämlich mit Blick auf die ›Vernünftigkeit‹ der Lebensführung gleichermaßen wie auf die Einkommenssicherheit als ein allzu aussichtsloses Betätigungsfeld. Bei den betreffenden Fällen schlägt sich die – zuweilen mit einer Zäsur zum Elternhaus verbundene – Missachtung beziehungsweise Überwindung der im Herkunftsmilieu herrschenden *doxa*, die wesentlich auf dem elterlichen ökonomischen Umsetzungser-

folgert der Autor, »schweißt der Außendruck, der die familiäre Sphäre umgibt, Ältere und Jüngere zusammen und verhindert, wie schon zu DDR-Zeiten, dass der unvermeidliche häusliche Zwist zum Generationsstreit eskaliert« (ebd.).

34 Bittlingmayer (2004) nennt als Merkmale für diese Form eines modernisierten Kulturkapitals nebst dem »nunmehr selbstverständlichen Besitz von Bildungspatenten« etwa auch die »hohe Bereitschaft zu räumlicher und ›kognitiver‹ Mobilität« (ebd.: 52).

folg selbst erworbener Bildungstitel ruhen dürfte, als integraler Bestandteil einer ausgeprägt *selbstcharismatischen* Motivlage nieder. Bei den zwei Fällen, im Zuge deren Rekonstruktion sich diese Konfiguration am deutlichsten herausgestellt hat, handelt es sich interessanterweise um eine Regisseurin und einen Regisseur, die aus Herkunftsmilieus der ›technischen Intelligenz‹ stammen.

Bei der in der DDR geborenen, zum Interviewzeitpunkt rund 30-jährigen Regisseurin Jolanda Meissner[35] besteht väterlicherseits eine gewisse Traditionslinie: Der Großvater ist in der Elektroindustrie als Techniker tätig, der Vater als Ingenieur in der Elektrochemie. Auch die Mutter ist Ingenieurin. Aus dem Interview geht hervor, dass Jolanda Meissner mit den Eltern *bricht*, als sie nach dem Abitur – mit Anfang 20 – zunächst ein geisteswissenschaftliches Studium und dann auch eine Schauspielausbildung aufgibt, um sich dem Regiestudium zu widmen. Für die abermalige Umorientierung ihrer Tochter zeigen die Eltern kein Verständnis: »›Um Gottes Willen‹«, so hätten sie gesagt, »›du fängst alles an und nix machst du zu *ende*‹«. Unmissverständlich wollen sie ihr zu verstehen geben, das Leben sei »kein Spiel« und sie müsse »jetzt mal ranklotzen«. Rückendeckung erhält Jolanda Meissner in dieser Zeit von ihrem Freund, mit dem sie seit dem Teenageralter in fester Beziehung steht. Während sie »all diese andern« – die Eltern, aber auch weitere Bezugspersonen im persönlichen Umfeld, die ihre Unstetigkeit kritisieren – habe »wegtreten« müssen, lässt dieser ihr in dieser Zeit »viel Luft«.

Als von ungleich weniger dramatischen Begleiterscheinungen gekennzeichnet erscheint die Entscheidung, sich entgegen der an materieller Sicherheit und lebenspraktischer Vernunft ausgerichteten Grundorientierung in der Familie auf einen *künstlerischen* Weg zu machen, im Fall des um 1970 herum in einer schweizerischen Kleinstadt geborenen – und sodann auch dort aufgewachsenen – Lars Wellersdorf.[36] Hier ist der Vater ebenfalls als Ingenieur, die Mutter in der Medienbranche[37] tätig. Soweit sich dies aus dem Material erschließen ließ, geht die Hinwendung zum künstlerischen Beruf hier – anders als bei Jolanda Meissner – ohne Zäsur in der Beziehung zu den Eltern vonstatten. Doch skizziert auch Wellersdorf sein Herkunftsmilieu unter dem Hinweis, er komme »nicht aus einer Künstlerfamilie«, und entsprechend hätte seitens seiner Eltern das »grundsätzliche Wissen« darum,

---

35 Siehe zu diesem Fall auch die Punkte 8.1.1 und 9.1.3.

36 Siehe zu diesem Fall auch den Punkt 8.2.3.

37 Es finden sich in der jüngeren Generation der für die vorliegende Studie interviewten Regisseurinnen und Regisseure (Geburtsjahrgänge ab Mitte der 1960er Jahre) gleich mehrere Fälle, bei denen ein Elternteil im Presse- oder Rundfunkbereich tätig ist. Man kann hier von Milieus sprechen, in denen – als eine Form kulturellen Kapitals – ein ausgeprägter ›Mediensinn‹ vorhanden ist. Auf Pia Lamnek, deren Mutter als Theaterkritikerin arbeitet und bei der demgegenüber von einem *spezifischen ›Theatersinn‹* im Elternhaus gesprochen werden kann, wird unter dem Punkt 11.1.4 näher eingegangen.

dass das Unterfangen einer künstlerischen Karriere durchaus auch mit Blick auf die Sicherung des eigenen Lebensunterhalts gut ausgehen kann, gefehlt. Jedenfalls wäre es den Eltern im Grunde genommen lieber gewesen, hätte Wellersdorf etwas ›Richtiges‹ studiert und einen ›seriösen‹ Beruf ergriffen. Mit einem solchen nämlich würde er später seine »Hobbies« auch wirklich selber finanzieren können (als solche fassen die Eltern seine künstlerischen Tätigkeiten zunächst auf). Nicht etwa, so will der Regisseur es verstanden wissen, dass sich die Eltern da jetzt »irgendwie gegen *gesperrt*« hätten, dass ihr Sohn Kunst macht: Vielmehr seien sie einfach besorgt gewesen darüber, dass er sich damit »irgendwie nicht ernähren« können würde. Ein gewisses »Vertrauen« in ihn und seine Sache sollten die Eltern gewinnen, nachdem Lars Wellersdorf aus der konsequenten Verfolgung seiner ›Hobbies‹ heraus einen Tonträger produziert, aus welchem sich – da er recht guten Absatz findet – Kapital schlagen lässt: »›Ah, da kommt auch wieder was zurück‹«, hätten sich Vater und Mutter da gesagt, »›da kann der Lars vielleicht tatsächlich irgendwie ein bisschen von leben‹«. Für ihn selbst wiederum bringt der erste künstlerische und gleichzeitig pekuniäre Erfolg einen gewissen Autonomiegewinn: »Andererseits konnte ich auch selber so ’n bisschen sagen ›Jetzt bin ich ’n bisschen unabhängig‹.«

Diesen zwei ›technisch intelligenten Kindern‹ ist im Übrigen gemeinsam, dass sie beide mit ihrem je spezifischen regisseurialen Schaffensmodus eine (hinsichtlich der ›Ordnung des Theaters‹) *häretische* Strategie verfolgen werden. Ihre Produktionsweisen differieren aber gleichzeitig – und hierin kommt der oben konstatierte, die Härte beziehungsweise Sanftheit des Bruchs mit der Herkunftsfamilie betreffende Unterschied wieder zum Ausdruck – darin, dass sie als recht grundverschieden motiviert zu sehen sind: Während der sich in einem regressiv-progressiven (und dabei versöhnlichen) Sinne an seinem ingenieurialen Vater ›rächende‹ Projektemacher Wellersdorf gleichsam *mit* seiner Produktionsart auf ein ›Ganzes‹ abzielt – ihm ist an einer ›Vermittlung‹ von Theater und Welt in einem vergemeinschaftenden Sinne gelegen –, scheint Jolanda Meissner eher *für* ihre Schaffensweise auf die Hinterbeine zu gehen: Ungleich stärker als Wellersdorf begibt sie sich im Sinne eines *Befreiungsschlags* ins künstlerische Feld, um dort gegen alle (zuweilen etwas konstruiert wirkenden) Widerstände *ihr Ding* durchzuziehen.[38]

11.1.4 Ordnungssuche versus Professionalität

Bei Lars Wellersdorf und Jolanda Meissner lassen sich deren Positionierungen als *häretisch* bezeichnen in dem Sinne, als sie – aus Milieus der technischen Intelligenz kommend – zu neuen theatralischen *modi operandi* neigen, die man als ›postdrama-

38 Mit Blick auf Lars Wellersdorf kann von einer *konsensual-häretischen Strategie* (siehe Punkt 8.2.3 und Abschnitt 12.3) gesprochen werden, während wir es bei Jolanda Meissner mit einer *konfliktiv-häretischen Strategie* zu tun haben (vgl. Abschnitt 12.4).

tisch‹ benennen mag. Bei den zwei folgenden, hierzu (und gleichzeitig untereinander) kontrastiven Fällen, die – ebenfalls beide der jüngeren Generation zuzurechnen – zu eher *orthodoxen* Schaffensweisen tendieren werden, haben wir es mit solchen zu tun, für welche aufgrund je besonderer primärsozialisatorischer Bedingungen das Bewährungsfeld des Theaters als ein ›Raum des (beruflich) Möglichen‹ *a priori* ungleich näher lag.

Beim ersten Fall handelt es sich um den Ende der 1970er Jahre in ein reichlich spannungsvolles, als wenig konsolidiert erscheinendes Milieu hineingeborenen Nils Germund.[39] Er wisse nicht, so meint dieser jüngste Regisseur meines Samples zu Beginn des Interviews in rhetorisch fragender Weise, ob dies den Interviewer interessiere: was »psychologisch sozusagen« ihn – im Sinne eines Prozesses – zu der Regietätigkeit geführt habe. Als der Interviewer zu verstehen gibt, ihn interessiere prinzipiell *alles*, was mit seinem Werdegang zu tun habe, macht sich Germund an eine ausführliche Schilderung seiner primärsozialisatorischen Ausgangslage: Sein Vater komme eigentlich aus dem »Arbeitermilieu«, führt er zuallererst ins Feld, um dann zu spezifizieren: »Also seine Eltern waren Berg-, äh, Bauern.« Ob man nun Bergbauern dem Arbeitermilieu zuschlagen will oder nicht, ist für die *Spannung*, die Nils Germund hier aufzuziehen beginnt, letztlich irrelevant. Wie sich zeigen wird, geht es ihm vielmehr darum, sich selbst gleichsam am explosiven Brennpunkt divergierender ›Strebungen‹ zu verorten: Die Mutter nämlich komme – gänzlich anders als der Vater – »aus ’nem bürgerlichen Milieu« (sie arbeitet im Verlagswesen). Und wie sich wenig später herausstellt, ist der Vater ein Bildungsaufsteiger – er ist Mediziner, »also Psychiater«. Vor diesem Hintergrund nun unternimmt der junge, zum Zeitpunkt des Interviews vor Abschluss seines Regiestudiums[40] stehende Regisseur den Versuch, dem Interviewer gegenüber seine innere künstlerische Antriebsstruktur begreifbar zu machen:

»Ich meine, die, äh, Konstellation ist ja schon ziemlich bezeichnend, also Literatur und irgendwie Psychologie und so was. Und, ähm, ich glaub, dass ich einfach, durch, äh, verschiedene Probleme, aber auch durch irgendwelche Sachen, die mir meine Eltern *mit*gegeben haben, äh, ’n extremes Mitteilungsbedürfnis sozusagen entwickelt hab.«

Nils Germund zeigt sich überzeugt davon, dass die spezifische, als problematisch apostrophierte primärsozialisatorische »Konstellation« von »Literatur und irgend-

39 Interview geführt am 18.03.2008.

40 Germund absolviert sein Regiestudium an einer jener traditionellen Stätten, die am orthodoxen Pol des Ausbildungsfelds zu verorten sind (vgl. Abschnitt 7.3). Auch ist hier zu erwähnen, dass er seine Schulzeit an einer als antiautoritär sich verstehenden Bildungsinstitution verbrachte, an der ein Schwerpunkt in musisch-künstlerischen Fächern – und so auch im Theater – liegt.

wie Psychologie und so was« sich in eigentümlicher Weise auf die Herausbildung seines spezifischen Habitus ausgewirkt hat. Anders als Regisseurinnen und Regisseure einer älteren Generation, die sich – sich selbst wie dem Interviewer gegenüber – der Tendenz nach als von bestimmten (sei es nun gnädigen oder aber himmelschreienden) *sozialen* Verhältnissen geprägt verstehbar zu machen suchen, begreift der zum Interviewzeitpunkt rund 30-jährige Regienovize sich zuvorderst als Leidtragender ›innerer Verhältnisse‹, die ihm aus der konkreten Mutter-Vater-Kind-Triade beziehungsweise den in diese eingelagerten professionell-disziplinären Charakteristika seiner beiden Elternteile erwachsen. Diese Konstellation jedenfalls erzeugt seinem Verständnis nach gleichsam eine subjektive ›Not‹, sich künstlerisch zu artikulieren:[41]

»Das ist auch eine familiäre Sache, dass eben Sprache, einfach nur diese, das, ich weiß nicht, das Wort sozusagen, das gesprochene Wort *nicht*, oder das geschrieben-, äh, das ist noch mal was anderes, aber das gesprochene Wort mir manchmal nicht ausreicht, um mich zu erklären, oder Dinge, die ich wahrnehme, zu erklären, und ich habe aber das Bedürfnis, irgendwie das zu analysieren für mich selber und anderen sozusagen zur Diskussion zu stellen.«

Theater zu machen (Nils Germund wird schon während der Schulzeit – in Jugendclubs – bei Aufführungen die ›Regie‹ übernehmen) hat für ihn eine Art »Ventilfunktion« (Schüngel 1996: 233), was gerade für solche Theaterschaffende typisch ist, die sich der Kontrolle übergeordneter Instanzen (und sei es ein besonders stark ausgeprägtes Über-Ich) zu entziehen suchen. Germund also ist es – wie er im weiteren Interviewverlauf erläutert – eine innere Notwendigkeit, solcherlei »Dinge«, die von sich aus irgendwie ›raus‹ wollen, »als Message sozusagen hinzuschmeißen, um das diskutiert zu haben«. Gerade in der letzteren Aussage manifestiert sich eine

41 Wie die im Zuge der hier vorliegenden Untersuchung vorgenommenen Fallrekonstruktionen zutage gefördert haben, scheinen – insgesamt betrachtet – allen voran junge, habituell (noch) eher ungefestigte Männer auf dieses Motiv einer sie zur Kunst drängenden, ja zwingenden ›inneren Instanz‹ (ein ausbrechen wollender *Genius*) zu rekurrieren, wenn sie sich und anderen gegenüber den eingeschlagenen künstlerischen Weg zu begründen suchen. In einigen Fällen lassen sich dabei auch Züge einer ›narzisstischen Motivlage‹ (vgl. Schallberger 2004: 25ff.) ausmachen. Dies im Sinne einer narzisstisch unterfütterten Form der Selbstcharismatisierung, die zuweilen mit Omnipotenzphantasien und einer hohen Umtriebigkeit einhergeht (vgl. ebd.). Auch finden sich unter den Interviewees vereinzelt (junge) Frauen, die auf das Motiv eines inneren *Genius* zurückgreifen: Im Falle von Jolanda Meissner (vgl. die Punkte 9.1.3 und 11.1.3; siehe auch Abschnitt 12.4) lässt sich ein narzisstisch gewendetes Autonomiestreben insofern ausmachen, als ihre *opera operata* im Grunde genommen Ergebnis eines ›verspielten Dilettantismus‹ sind (vgl. hierzu Schallberger 2004: 26).

latent messianistische, indes von einem gewissen Dilettantismus geprägte, im Kern selbstcharismatische Motivlage: Sein Handeln ruht auf der (wiewohl unsicheren) Hintergrundüberzeugung auf, mit seinen Entäußerungen letzten Endes mehr ›Stimmigkeit‹ – oder wie sich im weiteren Interviewverlauf zeigen sollte: mehr ›Ordnung‹ – in die Welt zu bringen.[42] So jedenfalls habe er irgendwann für sich entschieden, dass dies »halt« für ihn »im Theater gut funktioniert, und im Inszenieren«. Was es dazu braucht, diese Ordnung in die Welt zu bringen, führt er gleich im Anschluss aus: Beim Inszenieren funktioniere dies für ihn besonders gut, weil er »da eben mehrere Aspekte, ähm, zusammenbringen kann, also Bühne, Licht und Ton und, äh, Schauspieler und so weiter«. So können Nils Germund zufolge Dinge entstehen, wo man »weiter gehen« könne als mit dem bloß »gesprochenen Wort«.[43] Indem er sich dem Theater als einem *Raum einer möglichen (inneren) Ordnung* verschreibt, macht Germund sich im Grunde genommen daran, eine bereits in früher Kindheit gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder entwickelte, eskapistische Praxisform allmählich zu ›professionalisieren‹: Mit ihm nämlich habe er sich »früher als Kind immer irgendwelche Phantasiegeschichten ausgedacht«, gibt er später im Interview zu verstehen. Bis etwa zu seinem 14. Lebensjahr redet er mit dem Bruder »die *ganze* Zeit über so 'ne andere Welt«, in der es »extrem viele Figuren« gibt. Die gemeinsam konstruierte und brüderlich geteilte Phantasiewelt ist Außenstehenden – allem voran den Eltern – nicht zugänglich: »Kein Mensch« habe da »einsteigen« können, erzählt der Interviewee amüsiert: »Und alle waren auch genervt, weil wir saßen immer am Tisch und haben uns nur, äh, Geschichten erzählt.« Die erdachte Welt kennt vielerlei Charaktere – und über deren Interaktionen wird

42 Schallberger (2004) zufolge ist die charismatische Motivlage des Typs ›Messianismus‹ dadurch gekennzeichnet, dass der betreffende (Kultur-)Produzent mit seinen *opera operata* den bereits existierenden Dingen und Ideen »nicht bloss eine zusätzliche Variante« hinzufügen will als vielmehr den »Raum dessen, was zu einem bestimmten Zeitpunkt möglich ist, mittels Innovation« zu erweitern trachtet (ebd.: 18).

43 Folgt man Max Weber (1972 [1922]), dann steht die Formel: »›Es steht geschrieben, ich aber sage euch‹« (ebd.: 47) exemplarisch für die Traditionsungebundenheit (genuin) prophetischen Charismas. Interessanterweise folgt die Argumentation Nils Germunds nun einer strukturell nicht unähnlichen Logik: ›Es wird gesagt, ich aber *zeige* euch‹. Bedenkt man, dass sich die Besonderung Germunds als Künstler – wie oben deutlich geworden sein dürfte – recht zuvorderst als Versuch der Emanzipation vom (seitens seiner Eltern) *gesprochenen Wort* begreifen lässt, so wird abermals deutlich, dass die von ihm ausgerufene ›Not‹ im Grunde genommen die Form eines an die Gefolgsleute (die Schauspielenden) gerichteten Befehls hat (denn er schmeißt seine ›Message‹ hin, »um das diskutiert zu haben«; vgl. oben), man möchte sich an der Lösung seines subjektiven Leidens – im Sinne der Herstellung einer irgendwie erträglicheren ›inneren Ordnung‹ – gefälligst beteiligen.

die Story gleichsam selbstläufig in eine offene Zukunft hinein weiterentwickelt: »›Was machst du? Was macht der jetzt?‹ und, äh, ›Der macht jetzt das‹ ›Ah, ja gut, dann passiert das‹ und, und immer so weitergesponnen.« Dem weiter oben skizzierten Fall Kirch (vgl. Punkt 11.1.2), der im Interview in quasi sozialwissenschaftlicher Perspektive auf den *äußeren Erwartungsdruck* zu sprechen kommt (der aus dem sein akademisches Herkunftsmilieu kennzeichnenden ›Reproduktionsdilemma‹ erwächst), nicht unähnlich, wird Nils Germund schließlich einen Zusammenhang herstellen zwischen dem eben geschilderten, einst brüderlich geteilten Eskapismus in eine (der Kontrolle der Eltern entzogene) Phantasiewelt und dem Umstand, dass er heute als angehender Berufsregisseur äußerst produktiv sei:

»Ich glaub, das ist einfach so ’ne Art von auch vielleicht ’n bisschen so ’ne Realitätsflucht irgendwo vielleicht, oder auch ’ne Suche nach irgendwas Parallelem sozusagen, wo man sich drin gut, äh, versteht und wo man viel mehr machen kann als in der {lachend} Wirklichkeit, wo man halt irgendwie Superhelden hat und, äh, und irgendwie selber irgendwie König von irgend ’nem Dings ist und lauter so ’n Zeug, und ich glaub, das ist eigentlich, äh, so ’n bisschen auch geblieben, also, dass ich sozusagen, deswegen mach ich auch so *viel*.«

Tatsächlich scheut der von einem ausgeprägten *inneren Ausdrucksdruck* angetriebene Nils Germund – zunächst vor und später auch nebst dem Regiestudium, in dessen Rahmen ebenfalls Inszenierungen erarbeitet werden – keine Mühen, im Eiltempo eine Theaterproduktion nach der anderen auf die Beine zu stellen. Was an seinen Schilderungen dieser Arbeitszusammenhänge auffällt, ist, dass er sich in einer ersten Phase primär *Freunde* zusammensucht, um solche Produktionen zu realisieren. Erst nach und nach, sozusagen mit allmählichem Zugewinn an innerer regisseurialer Sicherheit, wird er vermehrt auch ausgebildete – und in diesem Sinne ›routinierte‹ – Schauspielende hinzuziehen (was dann indes, wie weiter unten noch zu zeigen ist, gewisse Dissonanzen hervorruft). Am Beispiel einer seiner ersten Arbeiten, die der angehende Regisseur Germund im Rahmen einer »Regie-Werkstatt« an einem Stadttheater »ganz frei« und ohne »Präsentationszwang« machen kann, nachdem er an dem Haus hospitiert hatte, zeigt sich exemplarisch die strukturell hohe Krisenanfälligkeit, von welcher Theaterproben gerade dann gekennzeichnet sein können, wenn eine Gruppe – zumal eine aus zueinander in diffusen Sozialbeziehungen stehenden Anfängern – neu zusammenkommt. Nils Germund darf sich die Leute aussuchen, mit denen er das Stück macht: Er wählt drei Gleichaltrige, die alle »mehr oder weniger Freunde« von ihm sind, dazu kommt ein Studienkollege. Man habe »Diskussionen bis zum Gehtnichtmehr« gehabt darüber, »was eigentlich meine Funktion ist, was die Funktion der Schauspieler ist«, konstatiert er im Rückblick. Bei den Proben jedenfalls sollte es zu »ziemlich vielen, äh, Crashs« kommen und »nach jeder Probe immer Krisengespräche« geben: »›Was ist jetzt los?‹ ›Warum hast du jetzt rumgeschrien?‹ und, äh, das und das, und ›Ist der

Regisseur irgendjemand, der motivieren muss oder nicht? Oder muss der Schauspieler sich selber motivieren?‹.« Becker (1997 [1974]) beschreibt einleuchtend, dass Individuen, die es im Rahmen eines *institutionalisierten* künstlerischen Produktionszusammenhangs der gemeinsamen Schaffung eines Werks wegen miteinander zu tun haben, nicht immer alles von Grund auf neu entscheiden müssen, weil sie sich auf den Usus, also gebräuchlich gewordene frühere Übereinkünfte verlassen können, die »Teil eines Kanons von Konventionen innerhalb einer bestimmten Kunstrichtung« (ebd.: 29) geworden sind. Dagegen stellt gerade die »Gründung einer neuen Theatergruppe« (ebd.) für den Kunstsoziologen einen *exemplarischen* Fall dar, in dem zunächst – im Sinne einer ›funktionierenden Kooperation‹ unter den Beteiligten – über eine Vielzahl unterschiedlichster Fragen verhandelt werden muss. Gibt Nils Germund im Interview zu verstehen, er habe in solcherart Zusammenhängen »die Grundsteine« für seine weitere Arbeit gelegt, so verweist dies auf die oben angesprochene zunehmende ›Verberuflichung‹ seines *modus operandi* der theatralisch vermittelten Herstellung einer (inneren) Ordnung, wie er sie im Grunde genommen mit seinem jüngeren Bruder im Sinne einer kindlich-spielerischen – und tendenziell eskapistischen – Praxisform entwickelt hatte.[44] Die erwähnte Regie-Werkstatt, in deren Rahmen er sich mit Freunden frei und ohne ›Präsentationszwang‹ an die Erarbeitung eines Stücks machen kann, wird ihm nicht zuletzt in dieser Hinsicht »'ne Sache« gewesen sein, in der er »das sehr, sehr gut ausprobieren konnte«. Charismatheoretisch besehen ist hierbei von nicht zu unterschätzender Bedeutung, dass gerade dem Einüben der *ernsten Spiele des Inszenierens* im Schoße einer primär aus ›Kumpels‹ bestehenden Gruppe das Moment der Gefolgschaftsbildung eigentlich konstitutiv innewohnt: Der angehende Regisseur kann sich hier – bei allen Crashs und Krisendiskussionen – vergleichsweise sicher sein, dass die versammelte Crew ›mitgehen‹ wird.[45] Besonders auffallend ist im Falle Germunds,

---

44 Später im Interview verwendet Germund – unvermittelt, also ohne Zutun des Interviewers – explizit den Begriff der Ordnung: Dies sei, wie er glaube, »auch 'n ganz wichtiger Punkt«, weshalb er »Regie gemacht« habe: »Weil ich nach 'ner bestimmten Art von Ordnung, ist eigentlich das falsche Wort, aber irgendwie was, was ja 'ne Ordnung ist, die über 'ne die normale Ordnung hinausgeht, *suche* und, und immer total {amüsiert} glücklich bin, wenn ich die herstelle, weil ich dann merke, ich hab irgendwie *doch*, ich, äh, ich, es ist doch nicht alles so chaotisch, wie ich mir das vorstelle.« Auf den Begriff wird er im weiteren Interviewverlauf wiederholt rekurrieren: Er wisse nicht, ob es damit zu tun habe, wie er »mit der Realität klarkomme oder nicht klarkomme«, so mutmaßt Germund – jedenfalls wenn er sich seine selbst inszenierten »Stücke« anschaue, dann finde er jeweils »*das* gut«, wenn er »fühle, dass da 'ne bestimmte Ordnung besteht«.

45 Wie die weiteren Fallrekonstruktionen erwiesen haben, ›vermögen‹ es die einzelnen Regisseurinnen und Regisseure meines Samples zu variierenden Graden und mittels unterschiedlicher impliziter Strategien, diese von *diffusen Beziehungen* gekennzeichnete

dass er diese schrittweise ›Professionalisierung‹ seines regisseurialen Tuns – was mit seinem psychiatrisch-literarisch geprägten Elternhaus zusammenhängen dürfte – ungleich expliziter als andere *in actu* als Lernprozess reflektiert: Wenige Monate vor dem Zeitpunkt des Interviews hatte er von einem Intendanten das Angebot erhalten, an dessen Haus ein bestimmtes Drama zu inszenieren. Umgehend flicht Germund diesen einer Entscheidung bedürfenden Moment – wofür ihm das Interview die Gelegenheit bietet – in den Gesamtzusammenhang seiner künstlerisch-beruflichen Entwicklung ein: »Ich dachte, es wär ja gar nicht so schlecht«, so begründet Germund seine *Zusage* zu dem Angebot, »mich mal damit auseinanderzusetzen, was mach ich, wenn ich ein Stück kriege, was ich nicht unbedingt machen will? Also auch einfach um das zu lernen.« Der Übergang aus den ihm geläufigen ›losen‹ und dort maßgeblich von *ihm* bestimmten Schaffensbedingungen unter Freunden in den Kontext des betrieblichen Produktionszusammenhangs eines festen Hauses ist offenbar nicht ganz ohne: Es sei »einfach alles ziemlich krass an so 'nem Stadttheater«, meint Germund und erläutert: Dort sei es »dann nicht so, dass die Schauspieler mit dir nachts bis irgendwann proben, sondern die, äh, proben acht Stunden, und, wenn sie abends Aufführung haben, am Morgen vier, und dann nicht mehr, und auf gar keinen Fall irgendwie sonntags«. Insgesamt »halt alles einfach Bedingungen«, die »total bekloppt« seien. Im Anschluss wird er ein konkretes ›Stadttheater-Phänomen‹, welches ihn nachdrücklich irritiert hat, etwas näher umreißen. Wie an der entsprechenden Passage deutlich wird, hält Germund nicht zuletzt gerade solche Stadttheater-Schauspieler für tendenziell ›bekloppt‹, die bekunden, ihm nicht unbedingt Gefolgschaft leisten zu wollen:

»Ich kam da rein und hab ges-, äh, und ich hatte keine Besetzung vorgeschlagen, ich kannte aber die Leute auch nicht, ich dachte, die haben das besetzt. Und dann, äh, hab ich gefragt, wie die Besetzung ist, am Tag, als ich da ankam. ›Buuoh {Geräusch der Gleichgültigkeit} steht noch nicht fest, musst du selber.‹ Und dann hab ich gedacht, ähm, ›Ja, was mach ich jetzt?‹ Dann bin so hingegangen und hatte mir vorher schon überlegt, wie ich's ungefähr machen würde, hab ich gesagt, ›Du spielst den, du spielst den‹. Und, und der, der die Hauptrolle spielen sollte, hat dann gesagt, ›Nee, ich seh mich doch nicht so in der Hauptrolle‹. [...] Und dann hab ich gedacht, ›Der will nicht die Hauptrolle spielen? Was denn hier los?‹«

Produktionslogik, von welcher die Schaffenszusammenhänge insbesondere bei ihren allerersten regisseurialen Gehversuchen gekennzeichnet sind, in ihre spätere ›professionelle‹, ab einem gewissen Zeitpunkt in den Stadt- und Staatstheaterbetrieb eingebettete Praxis zu überführen. Oder mit anderen Worten: Einigen ›gelingt‹ es eher als anderen (beziehungsweise es scheint ihnen mehr daran ›gelegen‹ als anderen), dafür zu sorgen, dass gerade angesichts des ›Anpassungsdrucks‹ an die alltäglich-institutionellen Anforderungen im betrieblich organisierten Berufstheater diese diffusen Anteile nicht verloren gehen. Siehe hierzu Kapitel 12.

Ja, was denn hier los? Becker (1997 [1974]) unterscheidet grob zwei Möglichkeiten, die dem Künstler offenstehen, wenn es um die Realisierung eines Werks unter *Kooperation mit anderen Individuen* geht: Entweder er orientiert sich – im Sinne einer Anpassung – an den eingeschliffenen künstlerisch-beruflichen Routinen und Fähigkeiten der anderen in die Produktion Involvierten und geht also die Dinge im Grunde genommen so an, wie sie die »etablierte[n] Gruppen des unterstützenden Personals auszuführen vermögen« (ebd.: 28). Oder aber der Künstler kann, wenn er zu solchen Konzessionen nicht bereit ist, probieren, die ihm eigene »Vorgehensweise durchzusetzen« (ebd.).

Folgt man Becker weiter, so bieten sich dem individuellen Künstler – hier: Germund, dem Regisseur – mit Blick auf diese letztere Variante wiederum zwei Möglichkeiten: Entweder er macht sich daran, die anderen Beteiligten »in seiner Technik zu unterrichten« – oder aber er entscheidet sich dafür, die Sache kurzerhand »selbst [zu] machen« (ebd.). Anders als die allererste Variante – von den gegebenen Produktionsroutinen des künstlerischen Personals auszugehen und auf dieser Grundlage zu arbeiten – kosten die beiden letztgenannten Optionen (die als eher charismatisch motivierte *modi operandi* zu sehen sind), wie Becker argumentiert, »zusätzliche Zeit und Energie« (ebd.). Germund jedenfalls (hier zweifelsohne etwas ins kalte Wasser geworfen) hatte in der oben geschilderten Situation – und also konkret bei dem Versuch, die Rollenbesetzung zu klären – weder sich besonders viel Zeit noch einen besonderen Kraftaufwand auf sich genommen und offenbar (was einem *adaptiven* Vorgehen gleichgekommen wäre) auch weder damit gerechnet noch darauf vertraut, dass die Schauspielenden ihrerseits über gewisse – vielleicht ja durchaus hilfreiche – Routinen in Rollenbesetzungsangelegenheiten verfügen. Dieser Weg wäre ihm, um es in der Kosten-Metapher Beckers zu formulieren, dann wiederum zu ›billig‹ gewesen.[46]

Aus Neugierde für den weiteren Verlauf der Werdegänge der für die vorliegende Studie interviewten ›Nachwuchsregisseure‹ hat der Autor gelegentlich sich im

---

46 Folgt man Peter Löffler (1966) – dem in Zürich abgesägten Theaterdirektor (vgl. Punkt 4.2.2), der sich maßgeblich für die Autonomie des Regisseurs einsetzte –, so ist die Rollenbesetzung mit Blick auf die Erarbeitung einer Inszenierung schon ein »entscheidender Teil der *Interpretation*« (ebd.: 328), welche er als »Synthese von geistiger, personeller, optischer und akustischer Akzentsetzung« begreift. Eine der »wesentlichsten Voraussetzungen der Regieführung« sieht er darin, dass der Regisseur sich sein »Team« möglichst selber zusammenstellen kann: »Alle Intelligenz, aller Kunstverstand, Stil- und Wirkungssicherheit und alle Pädagogik [...] sind Talentproben am falschen Objekt, wenn das Team den Intentionen des Regisseurs nicht entspricht.« Gibt er abschließend zu bedenken, für ein funktionierendes ›Team‹ sei ganz entscheidend, »dass man sich gut kennt« (ebd.), so ist hierin eine Voraussetzung zu sehen, die im Falle des Gastregie-Auftrags von Nils Germund gerade *nicht* gegeben war.

Internet ein Bild davon zu machen versucht, was denn in der Zwischenzeit – nach gut drei, in manchen Fällen mehr als vier Jahren – eigentlich (nicht zuletzt in positionaler Hinsicht) aus diesen jungen Theaterschaffenden geworden ist. Bei Nils Germund, dessen habituelles Widerstreben gegen eine An- oder Einpassung an beziehungsweise in gegebene institutionelle Strukturen, die einem tiefen *inneren Ausdrucksdruck* und einer der Tendenz nach narzisstisch unterfütterten, selbstcharismatischen Motivlage erwächst, welche die Schauspielenden recht zwingend vor die Entscheidung stellt, sich dem Versuch der künstlerischen Objektivation *seiner* subjektiven Ordnungssuche so und nicht anders anzuschließen (oder eben nicht), haben wir es mit einem solchen Fall zu tun, der insofern sich mit eben diesem *modus operandi* offenbar *durchzusetzen* verstand, als ihm jüngst (unter mehreren Dutzend Bewerberinnen und Bewerbern) die künstlerische Leitung eines Stadttheaters übertragen wurde. In diese Position eskortiert wird er – wie der entsprechenden Medienmeldung zu entnehmen ist – von fünf *plus ou moins* gleichaltrigen Theaterschaffenden, die ihrerseits an dem Haus neu für die Dramaturgie, die Ausstattungsleitung (etc.) zuständig sind: Manche von ihnen kennt Germund aus dem Kontext seines Regiestudiums – mit einem unter ihnen teilt er die Suche nach einer anderen (inneren) Ordnung schon viel länger.

Kann nun Nils Germund – vor dem Hintergrund dieses zusätzlichen Kontextwissens – als ein exemplarischer Fall für die Institutionalisierung des (narzisstisch) individuell-selbstcharismatischen *modus operandi* eines jungen Regisseurs gelten, dem es offenbar gelungen ist, eine kleine ›Theaterfamilie‹ (im Sinne der engsten Gefolgsleute) zu begründen und an ein Haus mitzunehmen,[47] so ist ein anderer Fall, auf den ich nun noch kurz eingehen werde, in vielerlei Hinsicht als maximal kontrastiv zu eben diesem zu sehen: Es wird nun um Pia Lamnek gehen, die weiter oben als eine gewiefte Verhandlungsführerin in Sachen Gastregie-Engagements charakterisiert werden konnte (vgl. Punkt 8.1.2). Wie Nils Germund Ende der 1970er Jahre geboren, haben wir es bei ihr – was die Ausstattung an kulturellen Kapitalien, den professionellen Status und die Typik der Berufe ihrer beiden Elternteile angeht – mit einer recht ähnlichen Ausgangslage wie bei Germund zu tun: Auch in ihrem Fall geht der Vater einer klassischen Profession nach, auch in ihrem Fall ist die Mutter beruflich mit dem geschriebenen Wort befasst.

---

47 Das Phänomen »informale[r] Kompetenz- und Gruppenbildungen« ist, wie Hänseroth (1974: 287) konstatiert, für das »Berufsschicksal eines Bühnenangehörigen« von entscheidender Bedeutung – ein zuweilen die ›Karrieren‹ nicht nur einzelner Theaterschaffender, sondern ganzer *Gruppen* eben solcher bestimmendes Phänomen, für das sich aus der Sicht Hänseroths, dem die Binnensicht theatralischer Schaffenszusammenhänge versperrt ist, empirische Belege einzig in den gelegentlich in der Presse anzutreffenden Meldungen über »Cliquenbildung« (ebd.: 288) fänden.

Ein erster, recht zentraler Aspekt, der anhand der folgenden Eingangspassage rekonstruiert werden konnte – und den Pia Lamnek wiederum mit dem weiter oben skizzierten Clemens Kirch, dem Sohn zweier ›Peymann-Fans‹, teilt (vgl. Punkt 11.1.2) –, besteht darin, dass die Interviewee schon im Kontext ihrer Primärsozialisation in *spezifischer* Hinsicht mit dem theatralischen ›Raum des Möglichen‹ in Berührung kommt:

»Also, ich komm aus ’ner äh, klein- kleineren Stadt, äh, bei [*Stadtname*] und bin da geboren und meine, mein Vater ist [*Profession*] und meine Mutter ist Journalistin und hat für die [*Zeitungstitel*] die Theaterkritiken im Lokalteil geschrieben, und infolgedessen waren wir immer sehr viel im Theater, also ich hab sie einfach sehr viel immer begleitet und wollte dann, so als ich, weiß ich nicht, klein war, wollte ich immer Schauspielerin werden und hab dann aber, ähm, hab auch immer gespielt selber und hab dann, als ich so 18 war und als es so darum ging, ›Geh ich jetzt auf die Schauspielschule?‹, als ich Abitur gemacht habe und, äh, ›Geh ich jetzt auf die Schauspielschule oder nicht?‹, hab ich mich auch beworben.«

Gibt Pia Lamnek zu verstehen, ihre Mutter bei der Arbeit als Theaterkritikerin »einfach sehr viel immer begleitet« zu haben, so finden wir hierin jene Argumentationsstruktur wieder, wie wir sie bei Clemens Kirch als indexikal dafür ausmachen konnten, dass ihm im Zuge seiner Individuation seitens der Eltern als Kind schon der Status einer ›vollen‹ (und entsprechend ernstzunehmenden) Person zugestanden worden sein muss. An der Äußerung Lamneks ließ sich dies gleichermaßen rekonstruieren: Auch sie wird nicht etwa ins Theater ›mitgeschleppt‹ (oder Ähnliches), sondern erscheint als eine autonome Begleiterin der Mutter. *Anders* als Kirch jedoch, der seinen gutbürgerlich-politisch-links-theateraffinen Eltern in ihrer Huldigung an einen bestimmten, großen Regisseur folgt, eskortiert Pia Lamnek ihre Mutter im Kontext deren *professioneller Tätigkeit* als Theater rezensierende Journalistin – eine Mutter-Tochter-Beziehung, in deren Rahmen sie sich, wie die Feinanalyse dieser Stelle erwiesen hat, gleichsam als eine *Assistentin* begreifen kann. Kurzum: Die Regisseurin erfährt zu einem biografisch frühen Zeitpunkt – und in dieser Hinsicht ist sie wiederum Emmy Werner nicht unähnlich[48] –, dass das institutionelle Theater ein mögliches (und dabei recht ›alltägliches‹) berufliches Bewährungsfeld ist. Die weitere Interviewanalyse sollte im Fall Lamnek ein Berufsverständnis zutage fördern, auf dessen Folie theatralisches Schaffen den Charakter einer ›normalen‹ Erwerbstätigkeit hat.

Ein bestimmter – eben hiermit in innerem Zusammenhang stehender – habitueller Zug, der in dem oben stehenden Zitat zwar nur anklingt, indessen bei der Analy-

48 Der Unterschied zwischen Emmy Werner und Pia Lamnek besteht freilich darin, dass der ersteren gleichsam von Kindesbeinen an eine *Binnensicht* des Theaters ermöglicht wird, während letztere das Theater zunächst von *außen* kennenlernt.

se auch weiterer Interviewstellen sich als eine mit Blick auf das (spätere) individuell-strukturelle berufliche Passungsverhältnis Pia Lamneks entscheidende Eigenheit herausstellen sollte, ist darin zu sehen, dass ihr die *Bewerbung*, der formale Akt, sich an einer Schauspielschule offiziell als Anwärterin anzumelden, ein wichtiger Moment ist. Ich hebe dies nicht zuletzt deshalb hervor, weil hierin ein Phänomen zu sehen ist, das sich recht geschlechtsexklusiv unter – nicht nur, aber vor allem – den *jüngeren Regisseurinnen* meines Samples findet:[49] Die Ungewissheit in der Frage, ob man von institutioneller Seite auf Anerkennung stoßen wird (beziehungsweise die Hoffnung auf eine eben solche Form der Akzeptanz) scheint *als solche* die Positionsanwärterinnen der Tendenz nach stärker umzutreiben, als dies bei den Positionsanwärtern der Fall ist.[50] Spitzt man dies noch etwas zu, so lässt sich sagen, dass insbesondere jene sogenannten Nachwuchsregisseurinnen, die ab Mitte der

---

49 Ein in den Interviews mit Regisseurinnen wiederkehrend auftauchendes, auf diese Relevanzstruktur hinweisendes Motiv ist etwa jenes der künstlerischen *Bewerbungsmappe*: Ingeborg Nagel (vgl. Punkt 11.1.2) schildert im Interview rückblickend die Umstände ihrer Entscheidung für das Studium an einer Kunstakademie. Ihrer damaligen Orientierungslosigkeit Ausdruck verleihend, meint sie, das Einzige, was sie damals gewusst hätte, sei gewesen: »Ich muss jetzt erst mal ’ne Mappe zusammenstellen und mich an der [*Ausbildungsstätte*] bewerben.« Bei den Regisseurinnen einer jüngeren Generation (mit Geburtsjahrgängen ab den späten 1960er Jahren), deren Weg in den Regieberuf über die im Feld ab den 1990er Jahren vermehrt institutionalisierten Regieschulen führt, hat *die Mappe* zuweilen den Charakter eines ›Schlüsselnarrativs‹. So erzählt Hella Nussbaum (vgl. Punkt 9.1.3): »Als ich in [*Stadt*] war, hab ich ganz spontan eigentlich, ähm, mich entschlossen, meine Bewerbung zu schreiben für die [*Ausbildungsstätte*]. Und dann hat meine Mitbewohnerin mir alle Sachen von zu Hause geschickt, und dann hab ich meine Mappe da gemacht.« Eine andere junge Regisseurin – Lena Widmann (vgl. Abschnitt 11.2) –, die mit ihrer Bewerbungsmappe von einer Ausbildungsstätte bereits für das weitere Aufnahmeverfahren angenommen worden war, zählt darauf, durch das Einsenden ihrer Mappe an eine weitere Institution sich eine zusätzliche Selbstvergewisserung ›holen‹ zu können: So habe sie sich gedacht, um »in diesem Aufnahme-Rhythmus zu bleiben, bewerbe ich mich einfach mal bei der [*Ausbildungsstätte*] in [*Stadt*]. Aber *nur*, um so ’ne Bestätigung zu bekommen, irgendwie, vielleicht, dass die die Mappe wieder nehmen«.

50 Es sei damit nicht gesagt, dass die jungen Regisseure um die Aufnahmeprozedur nicht auch eine ›Sache‹ machen. Typischerweise deuten sie den damit verbundenen Aufwand aber eher als ein notwendiges Übel. Zuweilen mokieren sie sich auch explizit über die formalen Anforderungen, ja brüsten sich – gewissermaßen ihrem anti-institutionellen Impuls ostentativ Ausdruck verleihend – damit, grundlegende Spielregeln des Bewerbungs- und Prüfungsverfahrens missachtet zu haben. So konstatiert Nils Germund im Interview, die Prüfungssituation an einer Regieschule schildernd: »Ich kam erst mal 20 Minuten zu spät.«

1990er Jahre vermehrt – aus staatlichen Ausbildungsstätten kommend (vgl. Abschnitt 7.3) – sich in die ernsten Spiele des Wettbewerbs einklinken, sich in einer Art und Weise an den »Möglichkeiten der existierenden Institutionen« (Becker 1997 [1974]: 28) orientieren, die sich durch eine relativ ausgeprägte Haltung des Respekts – zuweilen auch der Ehrfurcht – eben diesen Institutionen gegenüber auszeichnet.[51]

Folgt man Pia Lamneks Schilderung des Hintergrunds ihres Werdegangs weiter, so ist zunächst eine Ähnlichkeit mit der Argumentationslogik des oben porträtierten Nils Germund insofern festzustellen (und hierin ist vielleicht ein Generationsspezifikum zu sehen), als auch sie – nachdem sie erwähnt hatte, sich bei der Schauspielschule beworben zu haben – sich als Leidtragende ihrer damaligen familialen Verhältnisse zu erkennen gibt:

> »Zu dem Zeitpunkt haben sich aber meine Eltern getrennt, und ich hab es irgendwie dann nicht mehr ertragen, so auf der Bühne zu stehen und so dieser Kritik also, äh, an den Aufnahmeprüfungen sind ja so 'ne, im Schauspiel auch für Frauen sind ja extreme Situationen, und dann hab ich das irgendwie nicht so geschafft.«

Stellt Nils Germund die von ihm als irgendwie ›schräg‹ stilisierte Mutter-Vater-Kind-Triade als eine seine künstlerische Antriebsstruktur maßgeblich dynamisierende, weil Spannung erzeugende Konstellation dar, so erscheint in der Darstellung Pia Lamneks der Riss des elterlichen Bands als ein Moment, welches sich auf ihren künstlerischen Werdegang hemmend auswirkt. Da sie nun, nachdem sie an der Schauspiel-Aufnahmeprüfung nicht reüssiert hat, erst mal nicht weiß, was sie »werden sollte«, ihr aber gleichzeitig klar ist, dass sie »irgendwas mit Theater machen möchte«, wählt sie – ganz wie Greta Hopf, welcher die Eltern die *Tanzkarriere* im Ansatz vermasselt hatten (vgl. Punkt 11.1.2) – als Zugang zum beruflichen Feld des Theaters den Weg über die Arbeit an einem Haus: Ein Jahr lang, so gibt Lamnek im Interview zu verstehen, habe sie dann also »am [*Stadttheater*] gearbeitet, so hospitiert und souffliert und assistiert und in der Requisite gearbeitet«. Wie Greta Hopf – und eben anders als Nils Germund, der sich bis in die Zeit seines Regiestudiums hinein primär mit Freunden umgeben und diesen regisseurial seine innere Ordnungssuche aufoktroyieren wird – lernt Pia Lamnek, an dem Stadttheater in diver-

51 Mit Blick auf die weibliche Genusgruppe stellt Jolanda Meissner hierzu einen *Maximalkontrast* dar (vgl. Punkt 11.1.3). Bei dieser noch in der DDR geborenen jungen Regisseurin hat das Motiv des Kampfs gegen die Institutionen den Status eines zentralen handlungsleitenden Credos, was sich nicht nur in ihrem Verhältnis zur eigenen Regieschule (vgl. Punkt 9.1.3), sondern auch in ihrem konfliktiv-häretisch strukturierten künstlerischen *modus operandi* und ihrer Haltung gegenüber der Theaterkritik manifestiert (vgl. Abschnitt 12.4).

sen Bereichen und Funktionen tätig, die theatralische Produktionsstätte von der Pike auf kennen.[52] Im weiteren Interviewverlauf wird sie den Vorteil herausstellen, den man als Berufsanwärterin hat, sobald man in einem Haus einmal *drin* ist. Zugang zu jener Spielstätte, an der sie ihr Lehrjahr absolvieren sollte, hatte Pia Lamnek in ihrer Adoleszenz über einen Jugendclub gefunden: In dessen Kontext konnte sie – als Laienschauspielerin – an einer quasi-professionellen Produktion teilnehmen, die an eben dem Haus erarbeitet und aufgeführt werden sollte. Gleichsam um die Seriosität der damaligen Sache zu unterstreichen, führt Pia Lamnek ins Feld, dieser Jugendclub sei »aber so strukturiert« gewesen, dass man »'n Casting durchlaufen« musste, »wo 40 Leute waren«. Über Sein oder Nichtsein in der Produktion des Jugendclubs entscheidet dessen Leiter: »Zwei Wochen ging dieses Casting, und dann hat er ausgesucht, wen er nimmt, und die Leute hat er dann besetzt.« Lamnek wurde genommen. Unter »richtigen Theaterbedingungen« sei dann – »acht Wochen lang«, was der traditionell üblichen Probenzeit an Stadttheatern entspricht – »'n Stück erarbeitet« und schließlich »richtig im Spielplan regulär gespielt worden«. In diesem Rahmen also ist die Interviewee bereits vor Antritt ihres Praxisjahrs tätig und somit in dieses Haus »im Grunde genommen schon eingebunden« – was nicht zuletzt mit sich bringt, dass sie da »auch die ganzen Abteilungen« schon kennenlernt. Für sie ein entscheidender Vorteil:

52 Von Greta Hopf wiederum unterscheidet sich Pia Lamnek in der folgenden Hinsicht: Wie weiter oben dargelegt, hat für die Mitte der 1950er Jahre geborene Hopf das Theater von Anfang an ein gewisses ›Fluidum‹, eine faszinierende Aura. Nach dem Abitur und – was hier auch erwähnt sei, weil es die den Werdegang betreffende Ähnlichkeit mit dem Fall Lamnek verdeutlicht – nachdem sie sich an mehreren Schauspielschulen beworben hatte, aber nirgends aufgenommen worden war, arbeitet Hopf zunächst drei Jahre im Ausstattungsbereich eines kleinstädtischen Theaters: »Drei Jahre echte Requisite«, so sagt sie im Interview mit dem für sie typischen Berufsstolz. In dieser Zeit habe sie »Theater so von unten auf gesehen« – das seien denn auch »die eigentlichen Lehrjahre« gewesen. »Von der Pike auf lernen« heißt für sie: »An der Seite sitzen und zuschauen.« Ein Stück weit, so räumt Greta Hopf sodann ein, sei diese Erfahrung »desillusionierend«: Oft habe man beim Theaterberuf nämlich anfangs »so 'n Schleier«, der dann bald mal falle, »wenn man plötzlich als Requisiteuse an der Seite sitzt«. Und dennoch, so stellt sie schließlich fest: »Das Flair erhält sich.« Empfindet Hopf also im Kontext ihrer beruflichen Anfänge am Theater ein gewisses – ein Stück weit schmerzliches – Schwinden des außeralltäglich-schleierhaften Charakters dieser künstlerischen Domäne, so ist seitens Pia Lamnek eine entsprechenden Entmystifizierungserfahrung nicht auszumachen: Für sie, die schon während ihrer Kindheit und Jugend (als Quasi-Assistentin ihrer als Theaterkritikerin tätigen Mutter) das Theater in einem ›nüchtern-professionellen‹ Sinne exploriert, wird die Welt des Theaters einen solch ›verklärten‹ Anstrich gar nie gehabt haben.

»Natürlich, wenn man erst mal im Theater drin ist, ist es ja auch ganz leicht irgendwie zu fragen, äh, kann ich da hospitieren oder kann ich da soufflieren, und dann hab ich eben auch in der Requisite gejobbt und dann, dann in dem Moment, ich finde, in dem Moment, wo man einmal in so 'nem Haus drin ist, und, ist es ja auch leicht, sich darin zu bewegen.«

Auf die Rückfrage des Interviewers, ob man sich denn in einem Haus nicht auch »blöd anstellen« könne, bestätigt Pia Lamnek kurz und bündig: »Ja das kann man auch, auf alle Fälle.« Für sie indes gebe es, was die eigene Verhaltensweise in der Institution angeht, »'ne Grundregel«:

»Wenn man hospitiert am Anfang, kennt man niemanden, und dann st-, geht man erst mal hin und stellt sich vor und sagt, wer man ist, wozu man gehört, und sagt, dass man jetzt auch öfter vorbeikommt, und versucht einfach 'n persönlichen Kontakt herzustellen, also jetzt, aber ich meine das, [I.: {Schmunzeln}] ja, ja, es ist ganz einfach.«

Daran, dass die Regisseurin an der Stelle noch hinzufügen sollte, diese Regel gelte doch im Prinzip »in jedem Beruf«, erweist sich abermals die mit ihrer ›professionellen‹ Orientierung einhergehende Auffassung von Theaterschaffen als einer recht alltäglichen Erwerbstätigkeit: Dass man sich im Rahmen einer solchen Berufsausübung den funktionsteiligen Strukturen seitens der jeweiligen Institution entsprechend zu verhalten hat, gilt ihr als ›einfach‹ selbstverständlich – was wiederum seitens des Interviewers, der im Zuge der Interviewerhebung auch schon gänzlich *andere*, ungleich komplizierter anmutende Konzeptionen dessen zu Ohren bekommen hatte, was die Arbeit an staatlich getragenen Spielstätten angeht, ein Schmunzeln evoziert.

Auch im Fall Lamnek bietet es sich an, an dieser Stelle noch kurz auf den weiteren Verlauf ihres Werdegangs einzugehen: Nach dem einen Jahr an dem Stadttheater wird sie zunächst ein Studium der Dramaturgie aufnehmen, dieses indes – vom ›Praxissog‹ längst ergriffen (vgl. Fußnote 29 in diesem Kapitel) – recht umgehend wieder fallenlassen,[53] um abermals eine Reihe von Hospitanzen an einem Stadttheater zu machen. Diese absolviert sie – zum einen – bei einem zu diesem Zeitpunkt

53 Auf diesen Studiengang sei sie damals aufmerksam geworden, weil ihr eine Broschüre des entsprechenden Instituts »in die Hände gekommen« sei. So verschlägt es sie dahin, wo sie – da die Dramaturgie-Ausbildung in Kooperation mit der Universität angeboten wird – »im Grundstudium mit 200 Theaterwissenschaftlern« sitzen wird: für Lamnek »der totale Flop«. Die Vorlesungen seien »schon zehn Jahre alt« gewesen und »auch wirklich vorgelesen« worden – aus ihrer Sicht eine »völlig veraltete Form« von Lehre. Und zumal sie ja »aus der Praxis« gekommen war, sei sie dort »total eingegangen«. Schon nach einem Semester sollte sie für sich feststellen: »Oh Gott, ich muss hier weg, ich muss sofort wieder, äh, ans Theater.«

hoch gehandelten Nachwuchsregisseur, was sie »so ganz toll« findet, dass sie kurzerhand beschließt: »Ich geh einfach mit dem mit.« Eine zweite und eine dritte Hospitanz bei dem *Newcomer* sollten folgen. Zum anderen hospitiert Pia Lamnek in dieser Zeit aber auch bei einem etablierten Regisseur, der alsbald die Intendanz eines sehr renommierten Hauses übernehmen sollte. Durch die zusätzlich gewonnenen Kontakte und Arbeitserfahrungen ermutigt und bestätigt, entscheidet sich Lamnek schließlich – im Interview darauf hinweisend, dass sie bis dahin selber »noch keine Regie geführt« hatte – für ein Regiestudium: »Ach, ich probier es mal.« Sie sei dann »zum Glück genommen worden«.[54] Ihre theaterpraktischen Kenntnisse, die sie im Rahmen ihrer Tätigkeiten als Hospitantin, Souffleuse sowie in der Requisite sich hatte aneignen können, würden – so die damalige Hintergrundüberzeugung Lamneks – für eine Regielaufbahn nicht ausreichen: »Ich brauch das auch«, habe sie sich zum Zeitpunkt ihrer Bewerbung um einen Platz an der Regieausbildungsstätte gesagt.

Beim Übergang von der Regieschule zu ersten Engagements als Regisseurin sollte der etablierte Regisseur und spätere Intendant, bei dem Pia Lamnek vor dem Regiestudium bereits hospitiert hatte, eine zentrale Rolle spielen: Nunmehr in der künstlerischen Verantwortung stehend, realisiert sie mit ihm eine erste eigene Produktion, um sodann – und seither (auch als dieser später die Intendanz eines *anderen* Hauses übernimmt) immer wieder – für weitere Inszenierungen an dessen Haus geholt zu werden. »Ich empfinde das als totales Privileg«, so gibt Lamnek im Rückblick auf diesen ›sanften‹ Wechsel vom Regiestudium in die Regiepraxis zu verstehen, ohne dabei sich der Vergangenheitsform zu bedienen: Inzwischen, also zum Zeitpunkt des Interviews, arbeite sie ja seit rund sieben Jahren als Regisseurin – und habe insgesamt das Gefühl, sie sei am Theater »gut behütet, in 'ner gewissen Weise, aufgewachsen«.

Auch mit Blick auf den Fall Lamnek fördert die Recherche ihrer späteren Position im Theaterfeld (rund vier Jahre nach dem Zeitpunkt des Interviews) Interessantes zutage: Arbeitete Pia Lamnek nach Abschluss des Regiestudiums zunächst während rund zehn Jahren an verschiedenen Häusern als Regisseurin im Gastregie-Verhältnis (siehe hierzu Punkt 8.1.2 zu ihrer Strategie bei Vertragsverhandlungen), so hat sie neuerdings den Posten einer fest angestellten Hausregisseurin inne: an einer staatlichen Spielstätte, die der Tendenz nach zu den ›Leuchttürmen‹ im Feld des deutschsprachigen Theaters gezählt werden kann.

---

54 Pia Lamnek absolviert den Regiestudiengang an einer jener Stätten, welche einer mittleren Lage im Feld der Regieausbildung zuzuordnen sind (vgl. Abschnitt 7.3).

11.2 WER HAT ANGST VOR DEM DICKEN, FETTEN REGISSEUR?

Wie am Fall Nils Germund deutlich geworden sein dürfte, vermögen biografisch früh (schon während des Regiestudiums oder noch früher) geknüpfte, tendenziell diffus strukturierte künstlerische Freundschaften – *gerade* bei aller charismatisch anti-institutionellen Impulsivität – ein tragfähiges Fundament abzugeben, wenn es darauf ankommt, sich als Regisseur im Feld des Theaters eine mehr oder minder abgesicherte Position zu verschaffen, in welcher der jeweilige *modus operandi* örtlich auf Dauer gestellt werden kann.[55] Und wie der Fall Pia Lamnek gezeigt haben sollte, erweist sich eine eher nüchtern-pragmatische, biografisch früh adaptierte ›professionelle‹ Orientierung – in Kombination mit der Aneignung spezifischer Kenntnisse der Produktionsbedingungen des institutionellen Berufstheaters und dem Abschluss eines Regiestudiengangs – nicht zuletzt dann als eine gute Voraussetzung für die Einnahme eines festen Postens im Theaterfeld, wenn man im richtigen Moment den richtigen Regisseur, den richtigen Intendanten kennenlernt, um mit ihm ›mitzugehen‹ beziehungsweise von ihm mitgenommen zu werden. Spielten vor allem in den 1960er Jahren die universitären Studentenbühnen Westdeutschlands eine zentrale, langfristig tragende künstlerische Verbindungen ermöglichende Rolle (siehe Punkt 4.2.1), so scheinen seit spätestens Mitte der 1990er Jahre insbesondere die Regieausbildungsstätten des orthodoxen und des eine Mittellage einnehmenden Typs (siehe Abschnitt 7.3) dafür zu sorgen, dass da zusammenkomme, wer zusammengehört, auf dass an entsprechende Positionen ins Feld entsandt (beziehungsweise geholt) werde, wem eine entsprechende Position gebührt.[56] Zu dieser Einsicht gelangt man über die Betrachtung *vom Feld her* (siehe die Punkte 7.3.4 sowie 9.1.1) genauso wie aus der *Akteursperspektive* (wenn man sich etwa die Fälle Germund und Lamnek vor Augen führt). Weil dieses Strukturierungsmoment – die berufsbiografische Passage über einen bestimmten *Lernort* – mit Blick auf die ›Ordnung des Theaters‹ insgesamt von primordialer Bedeutung zu sein scheint, wird unter den folgenden drei Punkten versucht, anhand von Kontrastfällen einige typische Zusammenhänge zwischen primärsozialisatorisch erworbenen Dispositionen und der Affinität zu diesem oder jenem Kontext für erste künstlerische beziehungsweise regisseuriale Schritte dingfest zu machen. Weil die Figur des

55 In seinem Fall handelt es sich um die Position der künstlerischen Leitung an einem im Feld eher peripher situierten Stadttheater. Die Entourage, die ihn in diese Stellung begleitet, gehört (spätestens) seit dem Regiestudium zu seiner engeren Gefolgschaft.

56 Hier sollte abermals deutlich geworden sein, dass die oberflächlich betrachtet spezifisch strukturierten (und sich zuweilen als ›meritokratisch‹ organisiert verstehenden) Regiestudiengänge althergebrachte Formen der Kooptation und Platzierungsmacht – im Sinne familialistisch-diffuser Logiken der Nachwuchsrekrutierung – keineswegs ersetzt haben.

›idealen‹, ›starken‹ oder eben auch ›dicken, fetten‹ Regisseurs im Sinne eines (potentiellen) Lehrmeisters in den Interviews immer wieder zentral aufgetaucht ist, wenn es um die Frage der Aneignung regiepraktisch relevanten Wissens und Könnens ging, wird diese nun als Ausgangspunkt der folgenden Fallvergleiche genommen.

11.2.1 Starke Regisseure? Non merci!

Heribert Stark – man wird sich vielleicht an ihn erinnern, wenn ich die selbst gemachte Marmelade oder das Schweineschlachten erwähne im Sinne zweier Bilder, auf die er im Interview rekurriert, um dem Leiden an den Unannehmlichkeiten seines für ihn allzu bäuerlich-subsistenzwirtschaftlich geprägten Herkunftsmilieus Ausdruck zu verleihen (vgl. Punkt 11.1.1) –, Heribert Stark also entkommt in den späten 1950er Jahren dem Bauernhof in Richtung Schauspielschule, wo er indes nicht recht glücklich wird: Er findet dort nicht, was er sucht – und kann gleichzeitig nicht benennen, *was* er denn eigentlich sucht. Das ändert sich für ihn ein Stück weit, als er im Sommerurlaub in Frankreich – zufällig – einen etwa gleichaltrigen Künstler trifft, der sich zu der Fluxus-Bewegung zählt: Man habe dann »ziemlich viel dort gesoffen« miteinander, und die Überzeugungen des anderen hätten ihn umgehend »sehr angesteckt«, erzählt Stark im Interview. Einmal zurück an der Schauspielschule, bringt man für seine neu gewonnenen Ideen, die er flugs einzubringen versucht, indes »kein Verständnis« auf: »Im Gegenteil, man hat es mir verboten.« In der Konsequenz sucht er – aus einer gewissen Befürchtung heraus, dass das mit der Ausbildung »nicht zusammengeht« – zu den Fluxus-Leuten keinen weiteren Kontakt. Nach Abschluss der Schauspielschule wird Stark zunächst »normales Stadttheater« machen – um indes auch dort zu realisieren, dass ihn das »im tiefsten Innern *nicht* interessiert«. Und doch sollte er – wiewohl seine ersten Engagements an festen Häusern ihn »nicht sehr glücklich« machen – »sehr hart« arbeiten und sich reinknien »in das Zeug«: Irgendwann müsse man ja dabei bleiben, »wenn man sich mal entschieden hat«, so habe er sich damals gedacht – und halt »irgend einen Scheiß gespielt«. Das wird er bis zu dem Moment tun, als für ihn »das große Erlebnis« kommt: Mit Erscheinen der Bücher von Grotowski, Brook und Barba (vgl. Abschnitt 8.2), die für die Theaterschaffenden der Off-Szene richtungsweisend werden sollten, kommt Heribert Stark recht unvermittelt zur Einsicht, ja zu einer Art Eingebung: »Es *gibt* etwas anderes oder es *gibt* mehr Leute auf der Welt, die etwas anderes suchen.« Auf die Idee indessen, sich dieser für ihn faszinierenden Bewegung unmittelbar anzuschließen, also etwa direkt »zu Grotowski zu gehen oder zu Brook«, sei er »damals überhaupt nicht gekommen« – dass »so etwas, äh, möglich wäre«, war schlicht außerhalb des für ihn Denkmöglichen. Nichtsdestoweniger sollte dieses Moment der ›Erweckung‹ dem bis dahin recht orientierungslos

Suchenden die *Richtung* weisen: Heribert Stark klinkt sich in der Folge aus den staatlich getragenen Stadttheatern aus, um sich von nun an in der ›freien‹ Kleintheater-Szene zu bewegen – die ihm nicht zuletzt »regiemäßig« besser entspricht:

»Ich *suchte* keine starken Regisseure, also das heißt, ich habe gesehen Zadek, all die Leute wie Peymann, die aus der Generation hervorgegangen sind, aber ich wollte *nie* mit ihnen arbeiten. Ich wollte meine Visionen verwirklichen, also, dass ein Regisseur an mir herumpult, hat mich überhaupt nicht interessiert, konnte er noch so, äh, ich fand die Aufführungen *doll*, die sie oft gemacht haben mit den Schauspielern, aber ich wollte *nie* dabei sein, ich wollte *das* machen, was *ich* machen wollte.«

An den Off-Bühnen genießt Heribert Stark – immer noch als Schauspieler – Freiheiten, die er bis dahin so noch nie hatte. Und dass er, der an dem einen Kleintheater, welches für eine ganze Weile sein neues künstlerisches Zuhause sein sollte, meistens Regie führt, eigentlich gar »kein Regisseur« ist, sondern immer nur da sitzt und gelegentlich verlauten lässt: »›Find ich gut, das weniger gut‹«, passt ihm dabei ganz besonders: »*Das* war das, was ich angestrebt habe« – und so sei er denn auch »*sehr* sehr glücklich« gewesen dort. Dazu, dass Stark auf einmal *selber* die Regie einer Produktion übernimmt, kommt es – wie er im Interview betont – »aus Not«: Es ist in der Gruppe, der er angehört (und die sich als ein Kollektiv begreift), schlicht kein Geld da, um Regisseure von außen zu holen – und so übernimmt man abwechselnd mal die und mal jene Aufgabe. Stark macht etwa auch Bühnenbilder, ist zuweilen fürs Kostüm verantwortlich (etc.): »Dieses *alles*, das fand ich einfach großartig, dass es alles umfasst.« Lassen auch weitere Interviewstellen auf eine Antipathie Heribert Starks gegenüber strikt funktionsteiligen (und zumal hierarchisch strukturierten) Produktionszusammenhängen schließen, so wird auf dieser Folie nicht zuletzt sein innerer Widerstand gegenüber der Möglichkeit einer ›professionellen‹ Regielaufbahn verständlich, wie sie – gerade zu seiner Zeit noch – traditionellerweise die Assistenz bei einem anderen Regisseur voraussetzte.

Ein nicht unähnliches *Desinteresse* an starken Regievorbildern, das typischerweise mit einem ausgeprägten Selbstbehauptungsstreben einhergeht, welches seinerseits überhaupt nur einen autodidaktischen *modus operandi* zuzulassen scheint, konnte auch bei einigen jüngeren Interviewees ausgemacht werden.[57] Typischer-

57 Im Prinzip gilt dies auch für den Fall Nils Germund, der sich eher an seinem inneren Ordnungsruf orientiert und diesem eine theatralische Form zu geben sucht, als dass er sich außerhalb seiner selbst nach großen Männern umschauen täte, um sich von diesen formen zu lassen (vgl. Punkt 11.1.4). Das ausgeprägte Selbstbehauptungsstreben ist in einigen Fällen – so etwa bei dem weiter unten exemplarisch herangezogenen Stefan Grogg – *kompensatorisch* motiviert insofern, als es in (im primärsozialisatorischen Kontext gemachten) Erfahrungen der Benachteiligung oder ungenügenden Anerkennung gründet.

weise erblicken solche Fälle – aus wenig konsolidierten und eher kunstfernen sozialen Aufstiegsmilieus stammend – im Theater, zu dem sie nicht selten erst finden, nachdem sie bereits einen normalberuflichen Weg eingeschlagen hatten (Berufslehre, nichtkünstlerisches Studium), eine gänzlich außeralltägliche ›Parallelwelt‹, welche für sie *die* Möglichkeit der Selbstverwirklichung und Selbstbestätigung verheißt. Am Beispiel von Stefan Grogg[58], einem Mitte der 1970er Jahre geborenen, zum Interviewzeitpunkt recht ausschließlich in der Freien Szene tätigen Regisseur, der – als Sohn beiderseits aus dem Arbeitermilieu aufgestiegener Eltern, die pädagogischen Berufen nachgehen – nach einer mehrjährigen Lehre in einem sozialen Beruf die Schauspielschule besucht (ein Regiestudium wird er nicht absolvieren), um hierauf eine eigene ›freie‹ Gruppe zu gründen, lassen sich in zuspitzender Weise einige zentrale Merkmale dieser Konfiguration erhellen.

Ein erstes solches ist in dem *Motiv der inneren Berufung* zu sehen (wie er im Fall Nils Germund als ›innerer Ausdrucksdruck‹ beschrieben werden konnte): Auch für Stefan Grogg ist, wie er gleich zu Beginn des Interviews zu verstehen gibt, schon »von früh her« klar, dass er »irgend ein Ventil [werde] *finden*« müssen, um »Dampf abzulassen«, um seine ihm innewohnende, nach außen drängende »gestalterische Energie« kreativ umsetzen zu können. Der »künstlerische Beruf« im Sinne einer inneren Empfindung sei also früh schon präsent gewesen – wofür er im Übrigen zweierlei Erklärungen sieht: Entweder sei das »genetisch« bedingt oder aber aus seiner spezifischen »Familienkonstellation« heraus zu begreifen, denn wenn man der Jüngste in der Familie sei, so ist Grogg überzeugt, müsse man in *besonderem* Maße eine »Eloquenz in der Sprache und im Ausdruck finden«, um sich überhaupt »behaupten zu können«. Das Motiv der inneren Berufung geht, wie sich wenig später im Interview zeigen sollte, mit einem Selbstverständnis als besonders verletzbare Person einher: Stecke man beim künstlerischen Schaffen »extremes Herzblut« in die Sache und kehre gleichsam »das Innerste nach außen«, so sterbe man gleichzeitig »70.000 Tode aus Angst« und setze sich »einer extremen Verletzlichkeit aus«.

Eng hiermit verbunden ist ein *zweiter Aspekt*: Wie auch bei weiteren ähnlich gelagerten Fällen (aus der Arbeiterschaft oder einem Handwerksmilieu hervorgehende Bildungsaufsteiger), die sich, einem genuin ›schöpferischen‹ und in diesem Sinne häretischen Theaterverständnis verpflichtet, zunächst vornehmlich in der Freien Szene bewegen, ist bei Grogg ein stark ausgeprägter *Werksinn*[59] auszumachen. Dieser manifestiert sich in einer *konzentrierten Hingabe an die Sache* und findet – worin ein *drittes*, hiermit abermals eng verknüpftes Moment zu sehen ist – in einem *modus operandi* seinen Ausdruck, den wir als eine Form der *kontrollierten Regression* (Oevermann 2003) begreifen können. Stefan Grogg gibt im Interview zu ver-

58 Interview geführt am 25.11.2006.

59 Siehe Fußnote 16 in Kapitel 1.

stehen, mit seinem regisseurialen Schaffen – in recht expliziter Abgrenzung zu einer Produktionsweise, die sich etwa daran orientiere, ob etwas gerade »*en vogue* oder in Mode« sei und also bloß darauf abziele, im Feld als »ein großer Hirsch« zu gelten – immer wieder den Versuch zu unternehmen, »mit einer gewissen Präzision«, einer gewissen »Liebe oder Bewusstheit« ein »Ding« zu erzeugen. Führt er gleichzeitig ins Feld, dass es ihm dabei stets zentral darauf ankomme, sich innerlich tunlichst »von allen angelernten Dingen« zu befreien, so folgt sein *modus operandi* im Grunde genommen dem für genuin künstlerische Produktion konstitutiven Moment, »sich möglichst weit von der begrifflichen Vorstrukturiertheit der Wahrnehmungsgegenstände zu befreien und die Ursprünglichkeit der sinnlichen Erscheinungen der erfahrbaren Welt vor sich zu bringen« (Oevermann 2003: 138).

Im Falle Groggs weist nicht zuletzt die wiederholt im Interview anzutreffende Deutung seines regisseurial erschaffenen Werks als »Spielzeug« auf diese habituelle Disposition hin: »Ich möchte mir ein Spielzeug bauen und möchte das dann angucken«, so umreißt er in einer knappen Formel seine basale künstlerische Antriebsstruktur.[60] Folgt man Oevermann (2003) weiter, so bedarf indessen ein solcher *modus operandi*, der impliziert, in einen »quasi kindlichen Zustand der sich entwickelnden Wahrnehmungsorganisation zurück zu gelangen« (ebd.: 138), gleichzeitig »erhebliche[r] Gegengewichte der Souveränität« (ebd.: 139). Im Zuge der Fallrekonstruktion Stefan Groggs (und dabei insbesondere im Kontrast mit anderen Fällen) sollte sich abzeichnen, dass diese ›Gegengewichte‹ bei ihm vergleichsweise schwach ausgeprägt sind – worin wiederum eine Erklärung dafür zu sehen ist, dass für ihn – der habituell immer wieder zwischen Omnipotenzphantasien und Klein-

---

60 Der Interviewer – ob dieses Bildes den Eindruck gewinnend, dass es sich dabei um eine recht ›selbstgenügsame‹ Konzeption künstlerischen Schaffens handelt – sollte an dieser Stelle nachfragen, ob Stefan Grogg denn primär für *sich* Theater mache. »Ja«, so entgegnet ihm dieser hierauf, »schäbigerweise« sei dem tatsächlich so. Eigentlich würde er »diese Dinge« ganz gerne einfach für sich »bauen«, so konstatiert er und fügt hinzu: Und »dann würde ich Premiere machen, und nur ich sitze drin, ich genieße es, weil's funktioniert hat«. Mit dieser Haltung verbindet sich im Fall Groggs die Vorstellung, Theater sei »möglicherweise [...] ein gutes Auffangbecken für Existenzen, mit denen sich sonst die Psychiatrie beschäftigen müsste«. Damit rekurriert Grogg auf jene Ambivalenz von Selbstcharismatisierung und Selbststigmatisierung, wie sie auch mit Blick auf den Fall Heribert Stark auszumachen war (siehe Fußnote 8 in der Einleitung des Abschnitts 11.1). Insgesamt haben die Fallrekonstruktionen erwiesen, dass je stärker das Theaterschaffen für einen konkreten Regisseur (selbst)therapeutische Züge hat, als desto schwächer sich dessen Orientierung an der Bildung einer äußeren Gefolgschaft – seitens des Publikums – erweist. Stefan Grogg gibt im Interview zu verstehen, er habe »überhaupt nicht das Gefühl«, als Künstler eine »missionarische« Funktion zu haben und schon gar nicht, »den Leuten etwas beibringen« zu müssen.

mut schwankt – seine eigens gegründete, männlich-homosoziale Theatergruppe von besonders stabilisierender Bedeutung ist (siehe weiter unten).[61]

Ein vierter Aspekt ist im *subjektiven Erleben institutioneller Inkompatibilität* zu sehen, vor deren Hintergrund – gleichsam als einzig möglich erscheinende Alternative – die Gründung einer eigenen Theatergruppe angestrebt wird. Stefan Grogg schildert im Interview den Kontext, in dem seine ›freie‹ Gruppe ins Leben gerufen wurde, interessanterweise nicht ohne Rekurs auf jene althergebrachte, weiblich-vergeschlechtlichte Codierung der Schauspielerei als einer Form von *Prostitution*, wie sie unter Abschnitt 5.1 der vorliegenden Studie als ein zentrales Diskurselement in der im frühen 20. Jahrhundert parallel zur Überhöhung des ›idealen Regisseurs‹ zu beobachtenden Fixierung der Frau auf den Status einer ›ewigen Schauspielerin‹ und damit ihres (nicht nur symbolischen) Ausschlusses aus den ernsten regisseurialen Spielen des Wettbewerbs im Feld des Theaters rekonstruiert werden konnte:

»Wir waren, als wir [*Gruppenname*] gegründet haben, waren wir vorher alle an festen Häusern und hatten alle das Gefühl, dass wir uns zu 80 Prozent prostituiert haben und, äh, Theatersprachen auf der Bühne vertreten hatten, die uns eigentlich völlig gegen den Strich gingen. Und da war so die Sehnsucht, lass uns, äh, lass uns zusammenkommen, lass uns eine, eine Family gründen und eine gemeinsame Sprache finden.«

---

61 Ulrich Oevermann (2003) sieht in dem, was »der Künstler mit der schutzlosen Selbst-Auslieferung an seine infantile Vergangenheit aus der Tiefe fördert und stellvertretend für uns als unsere eigene Vergangenheit vor uns bringt«, das »tendenziell universale Gemeinsame unseres krisenhaften Lebens« (ebd.: 151). In meinem Sample findet sich der Fall eines (Stefan Grogg habituell verwandten) Regisseurs – es handelt sich um den um 1950 herum in eine Familie selbständiger Handwerker geborenen Kurt Aufdermauer –, welcher es als das größte ihm je zugetragene Kompliment sieht, dass einst eine Theaterbesucherin, nachdem sie eines seiner Stücke gesehen und dieses »goutiert« hatte, an ihn herantrat und meinte, sie hätte dieses wie eine Reise »in eine Kindheit zurück« erfahren. Folgt auch der regisseuriale *modus operandi* Aufdermauers der Logik einer ›kontrollierten Regression‹, so mag es sich aus seinem schon etwas vorgerückteren Alter erklären, dass in seinem Fall die für ein solches künstlerisches Handeln konstitutive »widersprüchliche Einheit von Regression und [...] gesteigerter bewusster Kontrolle« (Oevermann 2003: 142) im Sinne eines in sich antinomischen »Verfahren[s] der methodisch kontrollierten Herstellung von Spontaneität« (ebd.: 143) im Interview ungleich *expliziter* Erwähnung findet als bei Stefan Grogg. Kurt Aufdermauer ist diese Spannung klarer bewusst: Regisseuriale Praxis heißt für ihn, eine »Erfindung« zu machen – was »eine strenge Arbeit« sei gerade deshalb, weil man hierfür unter den Schauspielenden stets eine »Stimmung behalten« müsse derart, dass »man in einer Lust blödeln kann«. Das Interview mit Kurt Aufdermauer wurde am 11.07.2007 geführt.

Der Gruppe, welche Stefan Grogg mit einer Handvoll Schauspielkollegen gründet – im Interview spricht er von einer »Formation«, die aus »Freunden« bestehe –, wohnt nun selbst eine Tendenz zur ›Veralltäglichung‹ inne. Schon nach wenigen Projekten kommt beim Regisseur das Gefühl auf, die ganze Sache werde »klaustrophobisch«, ja »inzestuös«, weil man sich »nur im eigenen Saft« drehe. Er sei sich also der »Halbwertszeit« seiner Formation bewusst, gibt Grogg zu verstehen. Entsprechend müsse man immer aufpassen, dass man nicht irgendwann »in Routine verfällt«, weil sich alles allzu sehr »eingespielt hat« und »sich schon von selbst versteht«. Charakterisiert der Interviewee das Moment der *Routinebildung* im Sinne der Etablierung von durch den wiederholten gemeinsamen Schaffensprozess »gebräuchlich gewordene[n] Übereinkünfte[n]« (Becker (1997 [1974]: 29) zum einen als ›todbringend‹ für die Gruppe (mit Erreichen der ›Halbwertszeit‹ vermag sie sinnbildlich gesprochen zusehends weniger Strahlkraft zu entwickeln), so betont er zum anderen jedoch auch, dass es gerade mit dem »Kern« der Formation, der aus »vier Jungs und ein, zwei Musikern« bestehe, eben in besonderem Maße möglich sei, »sehr präzise [zu] arbeiten«.

Mit Blick auf seine längerfristige künstlerisch-berufliche Bewährung als Regisseur scheint Stefan Grogg zu dem Zeitpunkt des Interviews insoweit an einem ›heiklen‹ Punkt zu stehen, als er seine nunmehr seit mehreren Jahren bestehende Formation der Tendenz nach in die Reproduktion eines immer Gleichen abrutschen sieht.[62] Gibt er schließlich dem Interviewer gegenüber zu verstehen, momentan sei die Gruppe aber durchaus noch »vital«, »aktiv« und »virulent«, so manifestiert sich hierin nicht zuletzt die Identität stabilisierende Bedeutung seiner Formation in ihrer Anlage als ›homosoziale Männergemeinschaft‹: Dass jedenfalls, wie Meuser (2001) schreibt, die unterschwellige Funktion von geschlechtsexklusiv männlich sich zusammensetzenden Gruppen als Orte der wechselseitigen Selbstvergewisserung desto »effektiver« zum Tragen kommt, »je weniger es den Beteiligten bewusst ist, dass die Gemeinschaft genau diese Funktion erfüllt« (ebd.: 8), wird im Fall Groggs offensichtlich, wenn man seine Replik auf die verwunderte Feststellung des Interviewers sich vor Augen hält, in seiner Formation befänden sich ja »*nur* Männer«. In

---

62 Wie sich anhand des Interviews mit Stefan Grogg erschließen lässt, verspürt dieser als Regisseur einen beträchtlichen beruflichen Bewährungsdruck. Dieser manifestiert sich etwa darin, dass er sich mit gleichaltrigen ›Berufskollegen‹ vergleicht, die im Theaterfeld Positionen an festen Spielstätten einnehmen. Mit Blick auf diese nun spricht Grogg von »Parallelkarrieren«, die zurzeit an verschiedenen Orten »unterwegs« seien. Im Grunde genommen, so gibt er auf der Folie dieser Karrieren-Komparatistik zu verstehen, wäre es schon vor fünf Jahren sein »Job« gewesen, »daran zu bauen«, dass er »von der freien Szene auch an feste Häuser« kommt. Gleichzeitig bestehe bei ihm indes »eine fürchterliche Angst«, im Falle von Engagements »in dieser Institution« – dem Stadttheater – »nicht mehr die Freiheit zu haben«, über die er im Kontext seiner Gruppe verfügt.

der Tat bestehe der »feste Kern«, so räumt der Regisseur ein, aus »vier Jungs« – was aber überhaupt »nicht geplant« gewesen sei, sondern sich einfach »so ergeben« habe. Und hätte er mehr Geld zur Verfügung, so ergänzt er schließlich, würde er auch »versuchen, das auszugleichen«. Hierauf der Interviewer: Ob es denn nicht schlicht »einfacher« sei, ausschließlich »mit Männern zu arbeiten«? Und Grogg: »Könnte sein, könnte sein« – es gebe ja schon »manchmal das Gefühl unter Männern«, dass es einfacher sei ohne Frauen, weil »weniger gezickt« werde und man es mit ungleich »weniger Stutenbissigkeit« zu tun habe. Dass die ›Virulenz‹ seiner Männerformation eine vergeschlechtlichte Dimension haben könnte, sieht er indes nicht:

»Und bei meinen vier Jungs jetzt, ja, wir sind zusammen, weil das sehr einfach ist und es überhaupt nicht darum geht, äh, äh, wenn der andere ’ne halbe Stunde an der Rampe ist und Solo macht, dann freut mich das, äh, wenn er geil ist, freut mich das geradeso, weil es ist mein Stück, ich bin in dem Stück, äh, und es kommt nicht drauf an, ob ich da an der Rampe bin oder er. Aber das hat, äh, hoff ich doch, nichts, äh, nicht mit dem Geschlecht zu tun {lacht} [I.: {lacht}].«

Pidoux et al. (2004) zufolge haben kleine Künstlergruppen – »comme cela semble assez souvent le cas au théâtre« (ebd.: 22) – einen ambivalenten, der Entwicklung von Einzelkarrieren der Tendenz nach *abträglichen* Charakter insbesondere dann, wenn sie von engen, diffus strukturierten Beziehungen gekennzeichnet sind (in dem Fall wirkten sie sich nicht selten als ein »frein à l’extension du réseau de sociabilité professionelle« (ebd.) aus, als Hemmschuh also hinsichtlich der Vergrößerung des künstlerisch-beruflichen Netzwerks der einzelnen Gruppenmitglieder). Dieser Zusammenhang mag vor dem Hintergrund des hier herangezogenen Beispiels Stefan Groggs als vielleicht insbesondere für solche Fälle zutreffend gelten, in welchen sich eine die (mehr oder minder kontrollierte) Regression konstitutiv beinhaltende künstlerische Disposition mit einer gewissen Sehnsucht nach männlich-homosozialer Aufgehobenheit und Selbstvergewisserung verknüpft (die soziale Bindekraft dieser Konfiguration scheint recht beträchtlich zu sein).

Nun zeigen andere Fälle meines Samples, dass eine von einem ausgeprägten Werksinn getragene habituelle Disposition zu einem schöpferischen, kontrolliert-regressiven *modus operandi* (der gerne mit einem gewissen anti-institutionellen Impuls einherzugehen scheint) eine ›singuläre‹ Regiekarriere im Feld der staatlich getragenen Theater nicht zwingend ›verhindern‹ muss: Wie die Rekonstruktion des Stefan Grogg in vielerlei Hinsicht ähnlichen Falls Kurt Aufdermauer erwiesen hat (vgl. Fußnote 61 in Kapitel 11), kommt es dabei – nicht nur, aber doch ganz entscheidend – auf bestimmte Formen *sozialen Kapitals* an. Um in den Genuss privilegierter, weil ›Extrafreiheiten‹ gewährender Produktionsbedingungen an (zumal nicht unbedeutenden) Häusern zu kommen, scheint die persönliche Beziehung zu

entsprechenden Intendanten von unschätzbarem Wert. Aufdermauer – Sohn eines Handwerksmeisters –, der für zeitaufwändige, kostspielige Theaterschöpfungen bekannt ist, deutet den Umstand, dass er immer wieder von »gescheiten Intendanten« eingeladen wird, an ihren Spielstätten ein Werk zu erarbeiten, vor dem Hintergrund, dass im Theater der Gegenwart eine inflationäre Kultur der »Virtuosität« vorherrsche, die als »eine Perversion«, ja eine »Krankheit« zu sehen sei. Gerade weil nun die Intendanten ihm »den Platz einräumen«, seine – wie er im Interview immer wieder betont: qualitativ *soliden* – Sachen zu machen, obwohl diese (da nicht fürs Massenpublikum gemacht) finanziell wenig einträglich sind, sieht er sich als Regisseur in einem »Luxusberuf«. Solange das Interesse kluger Intendanten da ist, kann man in dieser Position gut und gerne bis ins höhere Regisseursalter ein bisschen Bub bleiben:

»Man macht so eine Welt, die fast eine Kinde-, fast ein Sandhaufen, fast ein Sandkasten, wo man, wo man spielt, und wenn einen etwas nicht mehr interessiert, geht man dort hin, dann geht man da hin, und mit der *Zeit* gibt das aber *eins*, nämlich ein Denken, und, und eine A-, eine Konzentration.«

11.2.2 Abarbeiten an geltenden Vorbildern

Im Folgenden komme ich – im Sinne eines maximalen Kontrasts zu den oben skizzierten, in kunstfernen Milieus aufgewachsenen Fällen, die von großen Regisseuren im Grunde genommen nichts wissen wollen – auf den Mitte der 1960er Jahre in eine traditionell-bildungsbürgerliche, akademisch geprägte Familie hineingeborenen Regisseur Alain Hennicke zurück, mit Blick auf welchen unter Punkt 8.1.4 (zur Auffassung der Intendanz) ein ›binnen-theatralisches Konfliktmodell‹ auszumachen war.[63] Im Zuge der historisch-genetischen Rekonstruktion des ›idealen Regisseurs‹ hat sich als ein zentrales Strukturierungsmoment die Vorstellung einer typischerweise antagonistischen Mentor-Zögling-Beziehung herausgestellt (vgl. Kapitel 3). Wie gezeigt werden konnte, sollte diese Imago sodann mit dem Siegeszug des Regietheaters gleichsam eine Renaissance erleben, um sich von da ausgehend (in der verallgemeinerten Form der ›Generationsfrage‹) als ein die Sicht auf das Theaterfeld und seine Protagonisten entscheidend beeinflussendes Wahrnehmungs- und Unterscheidungsprinzip zu verselbständigen (vgl. Abschnitt 4.2 sowie 10.2). Am

63 Für Alain Hennicke stellt sich das unter Punkt 11.1.2 erwähnte Reproduktionsdilemma, in dem Akademikerfamilien stecken, (mindestens) gleichermaßen wie im Fall Clemens Kirchs, an dem es dort exemplarisch aufgezeigt werden konnte. Da der primärsozialisatorische Hintergrund Alain Hennickes in einer ›Dynastie‹ von Professionsinhabern besteht, dürfte der heimliche Erwartungsdruck an seine berufliche Positionierung besonders ausgeprägt gewesen sein.

Beispiel Alain Hennickes nun lässt sich verdeutlichen, dass dieses althergebrachte Bild in bestimmten Fällen nicht nur überlebt hat, sondern in reflexiv eingeholter Weise reproduziert wird. Hennicke kann in dieser Hinsicht als exemplarisch gelten für aus konsolidierten, hohe Volumina an Bildungs- und Kulturkapital bereitstellenden Milieus einer ›staatstragenden‹ Oberschicht stammende Regisseure mit Geburtsjahrgängen um die Mitte der 1960er Jahre, welche im Theaterfeld ab Mitte der 1990er Jahre – nicht zuletzt vermittels entsprechender feldspezifischer Konsekrationsakte (vgl. Abschnitt 9.1) – es zu ›Berühmtheit‹ bringen und in der Folge recht rasch bedeutende Positionen einnehmen sollten.

Diese Fälle stehen – im Vergleich mit den oben skizzierten Fällen Stark und Grogg – insofern in einem gänzlich anderen Verhältnis zu ›großen‹ Regisseuren, als sie mit diesen einen recht unverkrampften, ja kompetitiv-spielerischen Umgang pflegen. Im Interview schildert Hennicke – der übrigens ganz wie Grogg anfänglich eine eigene Theatergruppe gründet (und mit dieser an den Off-Bühnen einer deutschen Großstadt auf sich aufmerksam zu machen versteht), ohne indessen dieser allzu lang treu zu bleiben – seine Beziehung zu den namhaften Regietheater-Regisseuren, die an der Ausbildungsstätte, an welcher er in den 1990er Jahren ein Regiestudium absolviert, prominent das ›Curriculum‹ prägen:[64]

»Hier in [*Stadt*] war es dann vor allen Dingen der [*Regisseur A*], eigentlich so als, als so 'ne positive Seite und [*Regisseur B*] im Grunde auf so 'ner negativen Seite, weil ich mich dann doch sehr mit'm [*Regisseur B*] eigentlich auch immer gerieben hab und gestritten hab auch und so und, äh, was aber für die Arbeit eigentlich ganz gut war. Also in ihm dann auch irgendwie so 'n Feindbild sagen wir mal, wo man gesagt hat ›Nee, also genau so werde ich eben nicht inszenieren‹, ja? und ›So will ich's *nicht* machen und so will ich auch nicht *werden*‹ {lacht}, ja?«

Die beiden Regisseure, bei denen Hennicke für seine eigene Arbeit lernt, dienen ihm gleichsam als *Sparringspartner*. Seinen eigenen ›Stil‹ entwickelt er auf der Folie des Bilds, das er sich von zwei (offenbar disparaten) geltenden Vorbildern im Rahmen des Studiums recht hautnah machen kann. Als in dieser Hinsicht bestimmend betont er dabei allem voran das Moment der dezidierten Abgrenzung gegenüber dem *modus operandi*, ja der regisseurialen *Persönlichkeit* des einen Ziehvaters – des Regisseurs B – als eines »Lehrer[s]«, den er im Interview als »Prototypen der Achtundsechziger« charakterisiert: Insbesondere an diesem habe er sich während des Studiums »abarbeiten« können – und dies nicht allein auf der Ebene der konkreten interindividuellen Interaktion, sondern »auch innerhalb der Arbeiten«. Fügt

64 Hennicke studiert an einer Regieausbildungsstätte des eine Mittellage im Feld der Ausbildung einnehmenden Typs, die als eine ›Schule‹ machende Schule identifiziert werden konnte (siehe Punkt 7.3.4).

Alain Hennicke schließlich hinzu, in diesem Sinne sei es auch »mehr« gewesen als »nur ein Lehrer-Schüler-Konflikt«, so deutet sich hierin an, dass das Strukturierungsmoment der regisseurialen ›Partnerschaft-Gegnerschaft‹ in seinem Denken (wiewohl dieses immer eines konkreten ›Feindbildes‹ bedarf) letztlich von *abstrakter* Bedeutung und also in einem umfassenderen Sinne für seine Schaffensweise maßgeblich bestimmend ist. Im weiteren Interviewverlauf taucht diese Interpretationsfigur denn auch immer wieder auf. Zum einen strukturiert sie etwa seine Auffassung der Position des Intendanten (vgl. Punkt 8.1.4), zum anderen aber auch – wenn nicht zuvorderst – seinen künstlerischen *modus operandi*. Alain Hennicke geht es beim Inszenieren wesentlich darum, dramatische Texte ›herauszufordern‹. Diese personalisierend, setzt er ihnen seine eigene Haltung entgegen und hofft dabei auf Gegenwehr. Weil diese nicht so schnell aufgeben, sieht er in den »Klassikern« die tauglichsten Opponenten:

»So richtig leiden tu ich eigentlich nur, wenn die, wenn die Wand wegbricht oder wenn der Text, ähm, mir Recht gibt in meinem Einwand. Es ist oft so, wenn ich ’n, die sind ja immer berechtigt diese Einwände, aber die Texte lassen sich dann immer was ganz Gutes einfallen, weil wenn sie gut sind, dann widerlegen sie den Einwand, und das will ich eigentlich haben, also ich will einen starken, im Grunde einen starken Mann, {lacht} ja, so irgendwie als Gegner haben.«

In der Regiekonzeption Alain Hennickes, die sich nicht zuletzt im Zuge seines bei richtungsweisenden Repräsentanten des Regietheaters der 1970er Jahre absolvierten Regiestudiums verfestigt haben dürfte, reproduziert sich jenes am Prinzip der *Satisfaktionsfähigkeit* orientierte, dominant maskulin codierte Strukturierungsprinzip, wie es als am schlagendsten die geschlechtsexklusive Konsekrationslogik der Männer machenden Mythenfabrik ›Bayreuth‹ kennzeichnend rekonstruiert werden konnte (vgl. Abschnitt 9.3). Auch mit Blick auf weitere, bezüglich ihres Sozialprofils und ihrer Generationslagerung mit Hennicke vergleichbare Fälle fällt auf, dass sie eine Art ›guten Riecher‹ zu haben scheinen dafür, jene Lernorte im Feld des Theaters anzupeilen, deren *Passage* die höchsten Aussichten darauf birgt, bereits vorhandenes (modernisiertes) Kulturkapital recht gezielt um solcherart zusätzliche Fähigkeiten und (soziale) Kapitalien zu erweitern, die für die Umsetzung der ersteren in künstlerischen ›Erfolg‹ gerade noch gefehlt haben beziehungsweise ihrer Lenkung in ›professionelle‹ Bahnen bedurften.

Einen solchen ›Spürsinn‹ legt etwa Clemens Kirch – Sohn zweier Peymann-Fans (vgl. Punkt 11.1.2) – an den Tag, wenn er sich nach dem Abitur dafür entscheidet, an der Universität just einer *jener* vergleichsweise peripher gelegenen Städte im Westen Deutschlands ein geisteswissenschaftliches Studium in Angriff zu nehmen, die theatergeschichtlich besehen bei der damals maßgeblich von Studentenbühnen ausgehenden Herausbildung des Regietheaters in den 1960er Jahren eine

entscheidende Rolle gespielt hatten. Im Interview sollte die spezifische historische Bedeutung dieser Universität indes nicht zur Sprache kommen: Die Wahl seines Studienorts begründet Kirch schlicht damit, »absichtlich in so ’ne kleine Stadt« gegangen zu sein, weil sich dort »eben wirklich interessante Leute« versammelten. Im Kontext des Studententheaters, dem sich Kirch dort ganz unverzüglich anschließt, sollten einige langfristig tragende künstlerische Freundschaften entstehen:

»Das war so ’n Sammelsurium von, fand ich, sehr spannenden Leuten, in so ’ner total langweiligen Stadt, wo es eigentlich nur diese Leute gab. Und dadurch sind ganz viele Verbindungen entstanden, die auch bis heute noch, äh, Bestand haben. Ich hab meine Kostümbildnerin da kennengelernt [...] und meinen Bühnenbildner da kennengelernt.«

Nun ist ja ein ausgeprägter ›Riecher‹ für den einer (klassischen) Regiekarriere förderlichen Lernort zweifellos keine Frage der olfaktorischen Wahrnehmung. Dass die Ausbildung eines solchen Sinns vielmehr wesentlich davon abhängt, ob im jeweiligen Herkunftsmilieu ein entsprechendes Orientierungswissen vorhanden ist oder dann eben nicht, soll im Folgenden anhand eines exemplarisch herangezogenen Falls – nun kontrastiv *ex negativo* – noch etwas verdeutlicht werden.

11.2.3 Vorauseilende Distanzierung

Lena Widmann – wie der Projektemacher Lars Wellersdorf und die kämpferische Jolanda Meissner (vgl. Punkt 11.1.3) und wie auch der nach innerer Ordnung suchende Nils Germund und die professionelle Pia Lamnek (vgl. Punkt 11.1.4) in den 1970er Jahren geboren – wächst in einem Beamtenmilieu auf. Der Vater arbeitet im Finanzbereich beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk, die Mutter als Verwaltungsangestellte – man wohnt auf dem Land. War auch mit Blick auf Söhne und Töchter der technischen Intelligenz sowie weitere Fälle aus *vergleichsweise* kunstfernen, jedenfalls nicht-bildungsbürgerlichen Herkunftskontexten festzustellen, dass diese sich typischerweise mit elterlichen Lebensführungs- und beruflichen Positionierungserwartungen konfrontiert sehen, die sich zuvorderst am Primat der Erwerbssicherheit orientieren, so gilt dies hinsichtlich der in der Familie von Lena Widmann herrschenden *doxa* in besonders pointierter Weise. Gerade der Vater, der das Konzept der beruflichen ›Laufbahn‹ – die heute *hier* unten anfängt, um irgendwann *dort* oben zu enden – fast idealtypisch verkörpert, zeigt für die anfänglichen Suchbewegungen seiner Tochter, die nach dem Abitur im weit verzweigten Feld des Theaters erst allmählich Orientierung finden wird, wenig Verständnis und drängt nicht böswillig, aber doch kontinuierlich darauf hin, sie solle endlich Nägel mit Köpfen machen.

Die in ihrem Herkunftsmilieu vorherrschende Ausrichtung an Gesichtspunkten der materiellen Sicherheit, die mit einem fehlenden Orientierungswissen bezüglich der relevanten *Unterschiede* potentieller Lernorte im Theaterfeld einhergeht, findet ihren Ausdruck in der konkreten Art und Weise der ersten Annäherung Lena Widmanns an das (vielleicht mögliche) berufliche Bewährungsfeld Theater. Im Interview schildert sie diesen Moment wie folgt:

»Und dann bin ich, äh, nach [*Stadt*] gegangen und, äh, wollte da [*Fachrichtung*] studieren und, ähm, hab mich beworben, äh, an Theatern, an drei Theatern, am [*Spielstätte*] natürlich, ähm, dann an ’ner kleinen Bühne, äh, wo ich mich beworben hab, weil die Leitung ’ne Frau war, was ich damals toll fand {lachend} [...], und das dritte war ein Boulevardtheater, was ich aber nicht so kapiert hab, ähm, das war einfach das zweitgrößte Haus. Und dann sagten die beim Boulevardtheater ›Ja, du kannst ’ne Hospitanz machen‹, und, äh, die waren halt auch die einzigen, die was bezahlt haben, und dann hab ich gesagt ›Gut, dann geh ich da hin‹.«

Konnte am Fall Clemens Kirchs (vgl. die Punkte 11.1.2 und 11.2.2) der wegweisende, ja im Grunde genommen kanalisierende Charakter aufgezeigt werden, den das seitens eines spezifisch theaterinteressierten Elternpaars vorhandene Wissen hinsichtlich erster künstlerisch-beruflicher Richtungsentscheidungen eines Positionsanwärters haben kann, so macht das oben stehende Zitat deutlich, wie wenig vorstrukturiert der theaterbezogene ›Raum des Möglichen‹ (vgl. Abschnitt 11.1) in einem kunstfernen, über ein solches Orientierungswissen nicht verfügenden Milieu sein kann: Ob nun Boulevardtheater oder Kunsttheater – was hier primär zählt, ist die Größe des Hauses und die Frage, ob denn für die ›Arbeit‹ auch etwas bezahlt wird. Bezeichnenderweise verweist Lena Widmann im Anschluss an diese Interviewsequenz – dem Umstand Ausdruck verleihend, damals selber recht überrascht gewesen zu sein ob der Erkenntnis, um *was* für ein Haus es sich da eigentlich handelte, an dem sie nun also eine Hospitanz machen konnte – als Referenzrahmen der ihr bis dato bekannten Theaterform auf die öffentliche Schule und das Bild, welches sie sich in deren Rahmen von dieser Kunstgattung gemacht hatte:

»*Das* war witzig, also weil, ähm, du gehst natürlich, hörst mit 18 mit der Schule auf und denkst, du machst jetzt nur Stücke, leere Bühne, *schwarz*, alle sind irgendwie existenzialistisch, und auf einmal steh ich irgendwie, äh, in ’nem Theater, wo es 20 Türen gibt und sieben Schreckpistolen {lacht}.«

Auch im weiteren Interviewverlauf thematisiert Lena Widmann wiederholt berufsbiografische Momente und Zusammenhänge, in denen es für sie – aufgrund eines fehlenden feldspezifischen Hintergrundwissens – zu solchen (jeweils mehr oder minder witzigen) Überraschungsmomenten kam. Um deren allzu üble zu verhindern, beschließt sie in ihren frühen Zwanzigern – nachdem sie im Anschluss an die

Boulevardtheater-Erfahrung sich »noch mal so andere Dinge« angeguckt und »zwei Jahre lang Fernsehen [...] und Hörfunk und *Werbung*« gemacht hatte –, sich um einen Platz an einer Regie-Ausbildungsstätte zu bewerben: dies, wie sie im Rückblick feststellt, um sich »'ne gewisse *Souveränität* [zu] erarbeiten«. Nicht uninteressant ist nun an dem Begründungszusammenhang ihrer Studiumsentscheidung, dass Lena Widmann, um diesen dem Interviewer gegenüber plausibel zu machen, ein quasi doppelt vergeschlechtlichtes Szenario heranzieht, dessen Ursprungskontext historisch recht weit zurückliegt: jene um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert anzutreffende und noch vom Theatersoziologen Julius Bab (1974 [1931]) mit kolportierte karikatureske Bildkonfiguration nämlich, in welcher die Theaterkünstlerin angesichts eines als durch und durch lustgesteuert gedachten Intendanten-Urtyps als ein primär nach den »sexuellen Reizen« (ebd.: 103) beurteiltes Wesen erscheint:

»Es war sozusagen die Überlegung, also ich mein, es gibt, gab natürlich damals immer so die Sache ›Okay du machst, fängst jetzt an als feste Regieassistentin, machst das fünf Jahre und dann darfst irgendwann mal deine Inszenierung machen‹, aber ich dachte immer, ich wollte, äh, mir war so wichtig, ein Wissen zu haben, also weil ich dachte, ich fang, äh, jetzt nicht an, ähm, da zu assistieren, und irgendwann sitzt irgendwie nach fünf Jahren der dicke, fette Regisseur vor mir und sagt {mit tiefer Stimme} ›M- Schatz, wir können gern heut Abend essen gehen, und dann können wir mal überlegen, ob du die Inszenierung machst‹. Also ich hab gedacht, ich brauch so 'n, ich brauch so 'ne Stärke, die vielleicht aus 'ner Ausbildung heraus kommt.«

Die Logik, welcher die Begründung Widmanns für ein Studium – und *gegen* den beruflichen Weg über eine Regieassistenz bei einem dicken, fetten Regisseur – folgt, ist dabei nicht unähnlich jener, die als einer Befreiungserzählung von Stefan Grogg innewohnend rekonstruiert werden konnte (vgl. Punkt 11.2.1): Seinerseits greift er – um seinem Unmut gegenüber den allzu massiven Autonomieeinschränkungen Ausdruck zu verleihen, die er als Stadttheater-Schauspieler erlebt hatte – auf die althergebrachte, weiblich-vergeschlechtlichte Imago der sich quasi prostituierenden ›ewigen Schauspielerin‹ zurück und stilisiert sich auf dieser Folie als erfolgreicher Gründer einer ›freien‹ Theatergruppe. Die beiden ›feldfremden‹ Fälle Widmann und Grogg kommen also gewissermaßen nicht umhin, sich im Zuge ihrer Emanzipationsnarrationen (wenn auch abgrenzend) an der diskursiven Reproduktion jener vergeschlechtlichten Deutungsmuster zu beteiligen, deren ›Opfer‹ sie im Grunde genommen zu sein behaupten. Dies scheint mir nicht zuletzt deshalb als ein mit Blick auf die (symbolische) ›Ordnung des Theaters‹ interessantes Phänomen, als im Falle von Regisseuren, die sich aus eher privilegierten (akademisch geprägten, kunstnahen) primärsozialisatorischen Ausgangslagen kommend ins Bewährungsfeld des Theaters begeben, solche ›negativen‹ Bezugnahmen nicht gleichermaßen anzutreffen sind: Ja gerade umgekehrt – wenn man so will – stellt ihnen das

eben so und nicht anders gewordene diskursive theatralische Glaubensuniversum eine ganze Reihe historisch nicht weniger althergebrachter Deutungselemente zur Verfügung, auf welche sie durchwegs *positiv* referieren können. So greift etwa der weiter oben erwähnte Alain Hennicke auf das männlich-vergeschlechtlichte Motiv einer – als künstlerisch fruchtbar betrachteten – Konfliktkonstellation zwischen Regie-Mentor und Regie-Zögling zurück, um sich hierüber als ein satisfaktionsfähiger Regisseur zu stilisieren. Dass dieses phantastische Bild im Raum des für die Beamtentochter Lena Widmann (Denk-)Möglichen keinen Platz hat, müsste hier deutlich geworden sein.

Zu guter Letzt sei noch darauf hingewiesen, dass Lena Widmann ihr Regiestudium schließlich an einer jener Ausbildungsstätten absolvieren sollte, die am *häretischen* Pol des Ausbildungsfelds zu situieren sind – ein Studiengang, der sowohl in inhaltlich-qualifizierender Hinsicht wie auch mit Blick auf die Quote der zum Studium zugelassenen Bewerberinnen und Bewerber relativ ›offen‹ ist, gleichzeitig aber – im Vergleich mit den Regie-Studiengängen an den Schulen des orthodoxen und des mittleren Typs (vgl. Abschnitt 7.3) – auch am wenigsten verheißt, seine Absolventinnen und Absolventen konkret auf eine ›professionelle‹ Regielaufbahn im Feld des Theaters vorzubereiten.

12 Positionierungen und Positionen

Verschiedentlich wurde schon unter einzelnen Abschnitten der Kapitel 8 und 9 zu den Arbeitsbedingungen und Konsekrationsinstanzen im Theaterfeld, dann aber vor allem in Kapitel 11 zu den Startausstattungen und Lernorten der hier interessierenden Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure auf deren *modi operandi* Bezug genommen im Sinne unterscheidbarer Affinitäten zu je bestimmten Formen der künstlerischen Positionierung. Erinnert sei etwa an die ›Projektemacherei‹ von Lars Wellersdorf (Punkt 8.2.3), die Strategie des ›politischen Kuschelns‹ im Fall Hella Nussbaums (Punkt 9.1.3) oder den unter Punkt 11.1.4 aufgemachten Kontrast zwischen einer Schaffensweise, der ein anti-institutioneller Impuls inhärent ist (Fall Germund), und einer solchen, die sich durch einen pragmatischen, eher adaptiven Institutionsbezug auszeichnet (Fall Lamnek). Anhand der unter den Abschnitten 11.1 zu den milieuspezifischen Ausgangslagen und 11.2 zur Frage nach etwaigen Vorlieben für – und vor allem auch Abneigungen *gegen* – ›fette‹ Regie-Lehrmeister dürfte deutlich geworden sein, zu welchem Grade und in welch differenter Weise primärsozialisatorisch (nicht) erworbene kunstbezogene und bildungsmäßige, kulturelle und symbolische Kapitalien sowie verinnerlichte Denkmuster nicht nur die ersten Schritte ins Bewährungsuniversum des Theaters zu strukturieren, sondern insgesamt den für den betreffenden Regisseur, die betreffende Regisseurin bestehenden ›Raum des Möglichen‹ in seinen (im Einzelfall eine je mehr oder minder klare Orientierung erlaubenden) Grundkoordinaten zu bestimmen vermögen. Stellt nun Grunert (2002) in seinen Erörterungen zur *Theaterpraxis zu Beginn des 21. Jahrhunderts* fest, die »Regie der Gegenwart« sei heute kaum mehr nach »konsistente[n] Richtungen« (ebd.: 31) einzuteilen, so mag man ihm hierin insoweit beipflichten, als es im Zuge der auf den Siegeszug des Regietheaters der 1970er und 1980er Jahre folgenden – mitunter der künstlerischen Distinktion um der künstlerischen Distinktion Willen intensivierten – Ausdifferenzierung sogenannter ›Regiestile‹ (vgl. hierzu Punkt 4.3.2) ganz unzweifelhaft zu einer explosionsartigen Erweiterung des Universums geltender oder Geltung erlangen wollender *opera operata* (Inszenierungen als regisseuriale Werke) kam, die es zusehends erschwert, irgend-

wo noch eine (ästhetische) Ordnung zu sehen.[1] Im Folgenden wird nun der Versuch unternommen, die im Zuge meiner Fallrekonstruktionen gewonnenen Einsichten in den – je typisierbaren – inneren Zusammenhang zwischen bestimmten den *modi operandi* zeitgenössischer Regisseurinnen und Regisseure zugrundeliegenden Strukturierungsprinzipien und bestimmten Stellungen im Theaterfeld in zuspitzender Weise wiederzugeben. Hierfür werden *vier Quadranten* gebildet, nach denen sich die *Passungsverhältnisse* zwischen individuell-regisseurialen Schaffensweisen (künstlerischen Positionierungen) und strukturell-feldspezifischen, mehr oder weniger institutionalisierten Schaffensorten (mehr oder minder definitionsmächtigen Positionen) im Wesentlichen unterteilen lassen. In die theatralischen Definitionskämpfe stark involvierte und in der eben diese strukturierenden *illusio* besonders unentrinnbar befangene Expertinnen und Experten mögen einen solchen Versuch als unzulässig grob kritisieren. Aber das haben soziologische Typisierungen halt nun mal an sich. Wie schon Max Weber feststellt, kann »durch einseitige *Steigerung eines* oder *einiger* Gesichtspunkte und durch Zusammenschluss einer Fülle von [...] *Einzel*erscheinungen, die sich jenen einseitig herausgehobenen Gesichtspunkten fügen« (Weber 1988 [1904]: 191), von konkreten Einzelfällen zu abstrakten Typen gefunden werden. Die in den folgenden Abschnitten 12.1 bis 12.4 zur Darstellung kommende Zuspitzung der rekonstruktiv erschlossenen Passungsverhältnisse und deren Unterscheidung nach vier Quadranten ist dabei indes nicht bloß als Abstraktion von der Komplexität einzelner Fälle zu begreifen – vielmehr werden diese gleichzeitig verdichtet: Zwar wird in jedem einzelnen Quadranten von sich ähnelnden individuell-strukturellen Passungen abstrahiert, gleichzeitig werden diese aber auch ›runtergekocht‹ insofern, als dass – wiewohl jeweils ein »Referenzfall« (Giegel et al. 1987: 410) herangezogen wird, der sich zur Exemplifizierung bestimmter Aspekte besonders eignet – kein Einzelfall die den Quadranten kennzeichnende Typik ›vollkommen‹ zu repräsentieren vermag (siehe hierzu Gerhardt 1991: 437).

12.1 KONSENSUAL-ORTHODOXE PASSUNG

Nimmt man das Theaterfeld als ein Universum möglicher individuell-struktureller Passungsverhältnisse in den Blick, so kann als ein *erster Quadrant* in dieser Sphäre jener gelten, in welchem sich Regisseurinnen und Regisseure aufhalten und ›erfolgreich‹ bewegen, die bei dem Unterfangen, mittels ihrer künstlerischen Produktionen (Positionierungen) sich eine Stellung (Position) im Theaterfeld zu verschaffen, implizit einer *konsensual-orthodoxen* Bewährungsstrategie folgen.

1 Diese ›wissenschaftlich‹ in den Griff zu bekommen, sei gerne der Theatersemiotik überlassen, die hierin ein bevorzugtes Beschäftigungsfeld gefunden hat (vgl. Punkt 4.3.4).

Der in diesem Quadrant typischerweise anzutreffende Regisseur, die hier typischerweise anzutreffende Regisseurin verfügt von Haus aus über ein hohes Volumen an Bildungs- und (verschiedentlich spezifisch *theaterbezogenem*) Kulturkapital.[2] Man entstammt einem insgesamt recht traditionell (bildungs)bürgerlichen (oder unternehmerischen), akademisch geprägten und der Kunst allgemein, zuweilen auch dem Theater konkret zugeneigten Milieu, in dem das Humboldt'sche Bildungsideal ebenso hoch hängt, wie die Bücherregale mit (klassischer) Dramenliteratur dicht bestückt sind.

Die *Werdegänge* von in diesem Teil des theatralischen Glaubens- und Bewährungsuniversums beheimateten Kulturproduzierenden führen auf zwei unterschiedliche Weisen in relativ kontinuierliche, also mehr oder weniger beständig wiederkehrende Inszenierungsmöglichkeiten an festen Häusern (regelmäßige Gastregie oder Anstellung als Hausregisseur, Hausregisseurin), die sich in aller Regel dem Umstand verdanken, dass man in der Seilschaft eines Intendanten, einer Intendantin (den beziehungsweise die man aus frühen Lehrjahren oder der Zeit am Studententheater kennt) eine nicht allzu periphere Position einnimmt. Der erste – nicht nur, aber vor allem für Repräsentantinnen der *weiblichen* Genusgruppe typische – Weg führt von dem anfänglichen Erlernen des Theaterhandwerks sowie der an staatlich getragenen Häusern herrschenden Produktionsbedingungen im Rahmen unterschiedlicher subalterner Funktionen (Dramaturgie, Requisite, Hospitanz/Assistenz) und über sich hieraus ergebende Möglichkeiten zu ersten eigenen Inszenierungen. Der zweite – nicht nur, aber allem voran für Repräsentanten der *männlichen* Genusgruppe typische – Weg hat seinen Ausgangspunkt im Kontext eines germanistischen/theaterwissenschaftlichen Studiums, gegebenenfalls gefolgt von einem (*vor* den 1990er Jahren absolvierten) Regie-Studium, wo erste Inszenierungserfahrungen im universitären Studententheater gesammelt werden. In aller Regel zeichnen sich die Karrieren von Regisseurinnen beziehungsweise Regisseuren des ersten Quadranten durch eine vergleichsweise rasche Adaption eines *professionellen* beruflichen Selbstverständnisses, nicht aber unbedingt einer ebenso rasch sich einstellenden Selbstauffassung als Künstlerin respektive Künstler aus. Den *positionalen Fluchtpunkt* solcher beruflich-künstlerischer Werdegänge markiert zumeist die Festanstellung als Hausregisseurin, Hausregisseur (oder Schauspielleiterin, Schauspielleiter), wobei sich Phasen des festen Engagements und solche, in denen primär im Gastregie-Verhältnis gearbeitet wird, meist abwechseln (vgl. hierzu Abschnitt

2 Zuweilen verfügen Regisseurinnen und Regisseure dieses Quadranten nebst einem hohen Volumen an Bildungs- und Kulturkapital auch über unternehmerische Qualitäten oder Züge einer ›weltlichen‹ Führungsperson, die der Transmission entsprechender habitueller Dispositionen von einem Elternteil (typischerweise dem Vater) sich verdanken, der beruflich eine Leitungsfunktion an der Spitze eines Unternehmens innehatte.

8.1). Karrierehöhepunkt ist die Einnahme einer Intendanz an einem (traditionell) renommierten Haus.

Der idealtypische Regisseur, dessen ›häusliche‹ Passung sich einem konsensual-orthodoxen *modus operandi* verdankt, geht in seiner Inszenierungsarbeit vom dramatischen Text aus und bemüht sich um eine Interpretation desselben, von der er glaubt, dass sie dem Publikum mit Blick auf gegenwärtig gesellschaftlich sich stellende Fragen etwas zu sagen hat (diesem Primat folgen am strengsten jene Regisseurinnen und Regisseure innerhalb dieses Quadranten, die an kleineren Häusern in der Provinz tätig sind). Der hier dominierenden Auffassung nach hat Theater einen auf das Gemeinwohl[3] bezogenen und dabei konkrete lokale oder regionale Gegebenheiten zu berücksichtigenden Auftrag:

»Wir sind ja jetzt nicht so ’n überregionales RTL, wo in jeder Stadt irgendwie das gleiche ist. Also ich finde es ja schon ganz schön, wenn es immer noch wieder Intendanten gibt, die ganz *entschieden* versuchen, *für* eine Stadt mit der spezifischen regionalen Identität, die so ’ne Stadt auch noch haben kann, zu arbeiten. Sonst ist ja letzten Endes das Theater am Ende auch nur noch durchglobalisiert und überall sind die gleichen Regisseure am Start.«[4]

Der konsensual-orthodox orientierte Regisseur nimmt den Stückautor – aus einer vergleichsweise nüchternen, distanzierten Perspektive – ernst und investiert reichlich Zeit in die Vorbereitung auf eine Inszenierung:

»Ich mach das erst mal richtig akademisch, so wie ich das an der Uni gelernt habe, ich, äh, ich *les* unheimlich viel erst mal dazu, also rund um das Stück, alles was interessant sein könnte. Dinge, die meinetwegen unmittelbar nur das Thema betreffen, äh, können aber genauso gut historische Sachen sein zu dem Autor oder dem Stück.«

Bei und mit ihren Inszenierungen gehen die insgesamt auf Tradition bedachten Regisseurinnen und Regisseure dieses Quadranten, die »mit den existierenden Konventionen angemessen um[zu]gehen« wissen (Becker 1997 [1974]: 35), keine allzu großen Risiken ein. Vom Anspruch auf Verständigung und dem Interesse an einer längerfristigen Zusammenarbeit mit einer möglichst gleichbleibenden Truppe geleitet, legen sie auch mit Blick auf die Schauspielenden eine konsensuale Strategie an den Tag. Eine Regisseurin, Greta Hopf, gibt im Interview nachdrücklich zu

---

3 Die Orientierung am Gemeinwohl geht verschiedentlich mit dem Denken entlang eines *extra*-theatralischen Konfliktmodells einher im Sinne der Auffassung, durch Theater zur Behebung sozialer Missstände beitragen zu können (ja zu müssen). Siehe hierzu Punkt 8.1.4. Typischerweise erhöht ein negativer politischer Außendruck auf das institutionelle Theater (Eingriffe in die Kunstfreiheit) die Binnensolidarität innerhalb desselben.

4 Interview mit Bernd Ulrich, geführt am 06.09.2007.

verstehen, am Theater gehe es um »*verbindliche* Beziehungen« (was aber »nichts mit ’ner Schweizer Bank« zu tun habe): Man hänge sich einfach »sehr weit aneinander«, gehe es doch darum, eine »gemeinsame Sprache« zu finden – was »etwas sehr gemeinschaftlich Kollektives« sei.[5] Die Arbeit mit den Schauspielerinnen und Schauspielern ist an der Idee des *Ensembles* orientiert, wobei der einer konsensual-orthodoxen Bewährungsstrategie folgende, an einem festen Haus tätige Regisseur sich der Gefolgschaft des künstlerischen Personals relativ sicher sein und auf dessen Professionalität sich stützen kann.[6] Wiewohl nun die Gefolgschaftssicherung im ›Binnenraum‹ der theatralischen Produktion (vgl. Abschnitt 1.2) gleichsam institutionell verbürgt ist, stellt doch jede frisch zu erarbeitende Inszenierung den Regisseur, die Regisseurin wieder vor die Aufgabe, die Schauspielenden für den gemeinsamen Schaffensprozess, die theatralische Produktion eines künstlerisch *Neuen* zu gewinnen:

»Es ist mir wichtig, dass Künstler geschützt sind, äh, dass sie das Gefühl haben, man, sie werden verstanden, dass sie selber eine künstlerische Verantwortung übernehmen können für das, was sie machen. Weil wir Regisseure, wir kommen dann mit fertigen Konzepten auf die erste Probe, da gibt’s schon ’n Bühnenbildmodell und so weiter, möglicherweise wird’s auch schon gebaut, ähm, Kostüme und so weiter. Man weiß immer schon so vieles, und die fangen dann erst an. Und *die* in dieses Boot reinzuholen, dass man gemeinsam auf eine Reise geht und dass die bei all ihren Fähigkeiten, die sie haben, eine Verantwortung, eine künstlerische mittragen können, das ist mir ganz wichtig.«

---

5 Siehe zu diesem Fall auch die Punkte 8.1.4 sowie 11.1.2.

6 Die professionellen Schauspielenden sind dem ›weisungsbefugten‹ Regisseur im Prinzip vertraglich zur Gefolgschaft verpflichtet. Clausen (1969) weist indes – insgesamt einleuchtend – auf einige Mechanismen der regisseurialen »Autoritätssicherung« (ebd.: 416) hin, welche diese rein formale Dimension gleichsam in ›menschlicher‹ Hinsicht überlagern: So sei etwa der »dem Genie zugebilligte rituelle Wutanfall« (ebd.) ein typisches Moment, über welches sich – so es denn zu einem Schiefstand gekommen ist – das Verhältnis zwischen dem charismatischen Kopf und der Gefolgschaft interaktiv wieder eingerenkt. Auch würden, wie Clausen weiter meint, Versuche der Auflehnung gegen den Regisseur durch den »hohen Wert ›Kunst‹ erschwert« (ebd.). Dieser halte die Schauspielenden davon ab, erlittenes Unrecht formal anzufechten: »Gegen ›Kunst‹ beruft man sich nicht auf ein Stück Papier (den Arbeitsvertrag)« (ebd.), so Clausen. Dieser Logik entsprechend würden Schauspielerinnen und Schauspieler ihrem Unmut in der Beziehung zum Regisseur denn auch eher in der Gestalt eher verstohlener Proteste Ausdruck zu verleihen suchen – der Autor nennt etwa die Bekundung von Unwilligkeit durch »Maulen« oder das Aufbauen von »Allüren« (vgl. ebd.).

Konsensual-orthodox verfahrende Regisseurinnen und Regisseure greifen typischerweise auf *dialogische* Verfahren zurück, um das »kreative Potential« aller an der Produktion Beteiligten im Sinne des Ganzen künstlerisch fruchtbar zu machen. Die den »Ensemble-Charakter« eines ›häuslichen‹ Produktionszusammenhangs kennzeichnende Spannung – »unter Voraussetzung größter Individualität« einen gemeinsamen »Nenner« zu finden, »ohne dass man Individualität abschafft« – in einer der *Sache*, nämlich der in einem *bestimmten* (sei es nun individuellen oder kollektiven) Sinne motivierten Inszenierung eines konkreten Stücks dienenden Art und Weise aufzufangen ist dem Regisseur, der Regisseurin dieses Quadranten ein zentrales Anliegen. Wie die Fallrekonstruktionen gezeigt haben, existiert hier ein geschlechtsspezifischer Unterschied: Während Regisseure diese Spannung eher in einem quasi-paternalistischen Modus zu ›lösen‹ neigen (sie unterstreichen dies gern als eine der besonders schönen Seiten des Regieberufs: »dass man bei jeder Produktion zu 'ner Art Familie wird«, ohne sich dabei der herrschaftlichen Dimension dieser Konstellation wirklich gewahr zu sein), tendieren Regisseurinnen eher dahin, im Zweifelsfall an die allseitige Professionalität der Beteiligten zu appellieren (und im Krisenfall auf den Vertrag zu verweisen oder zur Schlichtung den Intendanten beizuziehen).[7]

Von nicht geringerer Bedeutung ist dem typischen Regisseur, der typischen Regisseurin des konsensual-orthodoxen Quadranten die längerfristig tragende Gefolgschaft seitens der *Öffentlichkeit*. Eine professionell-seriöse, ›neutrale‹ (sachlich berichtende) Theaterkritik wird besonders gern gesehen, ja persönlich wertgeschätzt (zuweilen kennt man sich seit längerer Zeit). Höchst ablehnend steht man hier einer Theaterkritik gegenüber, die einen auf »Journaille Kanaille« macht, um sich selber zu profilieren. Der aufmerksamkeitsökonomischen Logik, wonach auch ein gelegentlicher Totalverriss – nach dem Motto: Hauptsache, man ist im Feuilleton präsent – etwas Gutes habe, können konsensual-orthodox orientierte Regisseurinnen und Regisseure nichts abgewinnen (das manchmal von »sarkastischen Intendanten« – in tröstender Absicht – herangezogene Argument: »Seien Sie doch froh, wenn Sie in der *FAZ* verrissen werden. Ist doch 'n gutes Zeichen!« zieht hier nicht wirklich).

Wie die auf Einzelfallrekonstruktionen beruhende Kontrastbildung erwiesen hat, kann mit Blick auf die Frage nach der habituellen ›Passfähigkeit‹, über welche die hier zu verortenden Regisseurinnen und Regisseure im Sinne eines gelingenden Umgangs mit den (*immer* mehr oder minder hierarchischen) Betriebsstrukturen der öffentlich getragenen Stadt- und Staatstheater verfügen, zuspitzend gesagt werden, dass eine solche insbesondere jenen (typischerweise der männlichen Genusgruppe

7 Ulrich Khuon (2008) zufolge ist zum einen »der einzelne Schauspieler vielleicht abhängig von seinem Regisseur« (ebd.: 54), zum anderen sei dieser aber wiederum »absolut abhängig vom Ganzen seines Ensembles« – worin er einen Grund sieht, »weshalb manche Regisseure sich häufig mit ihren ›Schauspieler-Familien‹ umgeben« (ebd.).

angehörenden) Fällen am besten *gegeben* zu sein scheint, welche *mit versöhnlichem Blick* auf eine in einem der Tendenz nach patriarchalisch strukturierten, jedenfalls nicht herrschaftsfreien Zuhause verbrachte Kindheit und Jugend zurückschauen können (beziehungsweise müssen). Auffallend ist darüber hinaus, dass wiederum jene Fälle unter den *Regisseurinnen*, die sich als am ›passfähigsten‹ erweisen, sich an den festen staatlichen Häusern zu bewähren, die eben diese Fähigkeit voraussetzenden habituellen Dispositionen eher über die *mütterliche* Linie vermittelt zu bekommen haben scheinen (Transmission spezifisch theaterbezogenen Kulturkapitals oder eines in einem künstlerischen oder kunstnahen Gewerbe entwickelten professionellen Habitus).

Eine weitere Binnendisparität dieses Quadranten besteht darin, dass die der weiblichen Genusgruppe angehörenden Fälle zum Theaterregieberuf typischerweise – und in diesem Sinne kompensatorisch – vor dem Hintergrund einer verhinderten oder in ihren Anfängen gescheiterten Karriere als darstellende Künstlerin kommen. Der männlichen Genusgruppe angehörende Fälle entscheiden sich dagegen ungleich direkter für den Regieberuf (oder zunächst: die Assistenz bei einem etablierten Regisseur).

Nicht zuletzt sei an dieser Stelle erwähnt, dass feldspezifische Konsekrationsakte den Regisseur, die Regisseurin dieses Quadranten typischerweise erst zu einem (berufs-)biografisch vergleichsweise späten Zeitpunkt treffen – im Grunde genommen, wie es sich gehört, erst *nachdem* man sich längerfristig bewährt hat. Repräsentanten der *männlichen* Genusgruppe kommen dabei bevorzugt in den Genuss feldspezifischer Akte der Nobilitierung. Bei Mehrung eben solcher und also dem Erreichen eines höheren heiligen Scheins wechseln diese konsensual-orthodoxen Regisseure gerne ins Opernfach, wo das akkumulierte feldspezifische Konsekrationskapital weiter aufgewertet beziehungsweise – gerade auch monetär – verwertet werden kann.

12.2 KONFLIKTIV-ORTHODOXE PASSUNG

Die im Folgenden zur Darstellung kommende Art der individuell-strukturellen Passung ist in dem Sinne – wie die soeben unter Abschnitt 12.1 umrissene – als von einem Hang zur theatralischen Orthodoxie gekennzeichnet zu begreifen, als auch sie im Grunde genommen sich aus der Reproduktion der vom Drama ausgehenden, wesentlich an den Häusern des institutionellen Stadt- und Staatstheaters ausgetragenen ernsten Spiele des Wettbewerbs im Theaterfeld speist. Und auch was die Herkunftsmilieus der Repräsentantinnen und Repräsentanten dieses Quadranten angeht, bestehen im Wesentlichen keine größeren Unterschiede zu jenen des ersten, konsensual-orthodoxen Typs: Es sind die Söhne und Töchter akademisch gebilde-

ter, zuweilen künstlerisch tätiger oder die Künste hochhaltender Eltern einer ›staatstragenden‹ Oberschicht. Indes besteht ein Generationsunterschied: Die konfliktiv-orthodox tickenden Regisseurinnen und Regisseure haben typischerweise Geburtsjahrgänge ab etwa Mitte der 1960er Jahre. Im Vergleich mit den in der Regel etwas älteren Fällen des ersten Quadranten verfügen sie über Formen modernisierten kulturellen Kapitals, insbesondere eine hohe ›kognitive Mobilität‹ (vgl. Bittlingmayer 2004: 52), die sich in einem eklektisch auf Begriffe und semi-theoretische Versatzstücke aus verschiedensten (wissenschaftlichen) Diskursfeldern zurückgreifenden Denken manifestiert.

Der in dieser Sphäre des theatralischen Glaubens- und Bewährungsuniversums anzutreffende Regisseur (Regisseurinnen finden sich hier kaum, aber wenn, dann gilt Analoges auch für sie) gründet in der Regel – um hier kurz den typischen Werdegang zu umreißen – recht bald nach seinem mit großer Selbstverständlichkeit absolvierten Abitur eine eigene Theatergruppe; dies entweder bereits vor oder spätestens am Anfang des Regiestudiums, für welches er sich – wiewohl angesichts der zahlreichen und vielseitigen künstlerischen Begabungen und Talente, derer er sich gewiss ist, eigentlich auch alternative Betätigungsfelder in Frage kämen[8] – recht gezielt entscheidet und das er an einer jener Ausbildungsstätten absolviert, die einer Mittellage oder dem orthodoxen Pol im Feld der Regieschulen zuzuordnen sind (vgl. Abschnitt 7.3). Von der habituellen Disposition eines Tausendsassas, verlässt der konfliktiv-orthodox orientierte Regisseur die eigens gegründete Theatergruppe, sobald diese erste Erfolge verbuchen und im Theatergefüge der Großstadt, in welches die entsprechende Off-Bühne eingebettet ist, eine gewisse – primär ihm geltende – Aufmerksamkeit erzeugen konnte. Im Rahmen seines Regiestudiums realisierte Inszenierungen (Erfahrungen als Souffleur, in der Requisite oder einem anderen subalternen Arbeitsbereich innerhalb des institutionellen Theaterbetriebs sammelt dieser Regisseur im Regelfall keine) haben gute Aussichten, an nicht unbedeutenden Häusern des Theaterfelds – darunter auch Partnerinstitutionen der jeweiligen Ausbildungsstätte – gezeigt zu werden. Typischerweise folgen recht umgehend erste Akte der feldspezifischen Vorschuss-Konsekration (vgl. hierzu Punkt 9.1.1).

Vermittels des im Kontext der Regieschule erworbenen Sozialkapitals – bei den Dozenten handelt es sich in der Regel um etablierte ›Großregisseure‹ oder auch Intendanten-Regisseure – sowie aufgrund der aus der eben erwähnten Heiligsprechung auf Kredit erwachsenden Aufmerksamkeit, die dem frisch gebackenen Positionsanwärter nicht zuletzt seitens nach ›Nachwuchstalenten‹ Ausschau haltender

8 Im Vergleich mit den Fällen, die dem ersten Quadranten zuzuordnen waren und die zu dem Selbstbild, *Kunstschaffende* zu sein, in der Regel erst allmählich gelangen, fällt es den Regisseurinnen und Regisseuren dieser Prägung ungleich leichter, sich (auch zu einem berufsbiografisch frühen Zeitpunkt) als legitime Künstlerinnen und Künstler zu begreifen.

Intendanten zuteil wird, bieten sich dem Novizen recht unverzüglich Möglichkeiten, im Gastvertrags-Verhältnis auch größere Bühnen zu bespielen. Diesem von Beginn weg temporeichen Modus der künstlerischen Bewährung entsprechend, macht der in diesem Quadranten sich bewegende Regisseur typischerweise eine regisseuriale Jet-Set-Karriere (vgl. Punkt 4.3.3).

Anders als die vergleichsweise ›statischen‹ Regisseurinnen und Regisseure des ersten Typs, die es vornehmlich wiederholt mit denselben festen Ensembles zu tun haben (so sie nicht eine ›Theater-Familie‹ gegründet haben, mit welcher sie dann in aller Regel arbeiten), trifft der einem konfliktiv-orthodoxen *modus operandi* folgende Regisseur dieses Quadranten an den zu bespielenden Häusern auf immer wieder andere institutionelle und personelle Gegebenheiten (Schauspielende, Bühnenbild, Dramaturgie etc.). Gleichsam aus der Not eine Tugend machend, erkennt er in der ›Anomie‹ dieser Situation ein Moment, das künstlerisch produktiv gemacht werden kann: Das Krisenhafte an der je wieder anders, je wieder neu sich stellenden Konstellation wird gleichsam zum Prinzip erhoben – Krisen im künstlerischen Schaffensprozess sollen nicht ›aufgefangen‹, sondern *à fond* ausagiert werden:

»Ich arbeite zum Beispiel viel über Krisen, also ich gerate dann echt in persönliche Krisen, ist auch noch mal im Hinblick auf das Ensemble ganz interessant, ziehe das Ensemble in diese Krisen übrigens mit rein {schmunzelt}, so [I.: {schmunzelt}] und dadurch, dass man dann gemeinsam so ’ne Krise durchlebt, entsteht was. So.«

Hat beim konfliktiv-orthodox gepolten Regisseur die Krise also gewissermaßen ›Methode‹, wenn es um die Arbeit mit dem künstlerischen Personal geht – wobei er seine regisseuriale »Autorität« darin sieht, dass die Schauspielerinnen und Schauspieler »dann abhängig [seien] im Grunde von [s]einen Befindlichkeiten« (ebd.) –, so ist auch mit Blick auf seinen Begriff der dramatischen Vorlage einer Inszenierung, ja hinsichtlich seiner Regiepraxis überhaupt von einem entgrenzten beziehungsweise entgrenzenden *modus operandi* zu sprechen. Dies in einem zweifachen Sinne: Zum einen sieht sich der Regisseur dieses im Universum des Theaters vergleichsweise jungen Quadranten als den Gesetzen des *Kunstmarkts* unterworfen (eine Deutung, gegen die sich die Protagonisten des ersten Quadranten wehren würden), zum anderen sucht er künstlerische Geltung im Theaterfeld zu erlangen gerade dadurch, dass er das althergebrachte *kunstimmanente* »Spiel an und mit den Grenzen eingelebter Semantiken« (Thurn 1997: 107) in maximal virtuoser Weise (strategisch) perfekt reproduziert.

Alain Hennicke, der nicht nur in dieser Hinsicht als *der* Referenzfall dieses Quadranten zu sehen ist, stellt im Interview etwa fest, es sei ja so, dass man im Theater »in einem Betrieb« sei und dieser Betrieb »bestimmte Erwartungen an einen« habe. Konkret: »Ich soll das Stück so machen, wie Alain Hennicke das

macht.« Diese Erfahrung mache er immer wieder, »dass man sagt: ›Ja wir wollen jetzt, wir würden gerne [*Drama*] sehen, aber natürlich interessiert uns das eigentlich nicht. Wir wollen das natürlich sehen, wie *du* das machst‹«. In einer Zeit – so Hennickes Hintergrundüberzeugung –, in der das Theater zusehends nach Marktprinzipien funktioniert (für die ein sachlich entleerter Regisseurkult typisch ist), hat das zu inszenierende Stück selbst an Bedeutung verloren; was vielmehr zählt, ist, dass die Art und Weise seiner Inszenierung möglichst authentisch die Marke ›Hennicke‹ repräsentiert. Nun geht diese recht entzauberte, für Regisseure dieses Quadranten nicht untypische Sicht im Fall Hennickes mit einem ausgeprägten künstlerischen ›Spielsinn‹ insofern einher, als dieser es quasi meisterlich versteht, althergebrachte (männlich vergeschlechtlichte) Logiken regisseurialer Bewährung zu adaptieren. So etwa, wenn er über jenes spannungsvolle, einer Konstellation der Partnerschaft-Gegnerschaft entsprechende Verhältnis von gegebener dramatischer ›Partitur‹ und eigenem *modus operandi* spricht, das als zentrales Moment des *doing masculinity* im Regieberuf ausgemacht werden konnte (mit Blick auf das in dieser Hinsicht besonders stark männlich dominierte Musiktheater siehe Abschnitt 9.3). Der Regisseur also gibt im Interview zu verstehen, dass er »über so ’ne Gegenenergie arbeite zu den Stücken«, über »so ein sich *Reiben* an Autoritäten«, wobei er unter den letzteren »diese Granitblöcke« begreift – »da diese *Klassiker*« namentlich. Der Deutungszusammenhang entbehrt nicht des Rekurses auf jene *Kampfmetapher*, wie sie als ein die ernsten Spiele des regisseurialen Wettbewerbs um 1900 herum wesentlich kennzeichnendes Motiv ausgemacht werden konnte (vgl. Abschnitt 3.2 der vorliegenden Studie). Hennicke zufolge sei das immer »’n ziemlich starker Kampf mit diesen Texten«, und folglich entwickle er mitunter »große Aggressionen« diesen gegenüber. Neigt also der Regisseur des konfliktiv-orthodoxen Quadranten gerade angesichts im Feld (seinerseits eigens) beobachteter Ökonomisierungstendenzen zu quasi-archaischen, ihn *als* Regisseur re-maskulinisierenden Deutungen, so ist – ambivalenterweise – gleichzeitig der Grad der Aufgeklärtheit seines Denkens hoch genug, um eben der inneren Widersprüchlichkeit dieses Interpretationsmusters auf die Schliche zu kommen. Die ironisierend-reflexive Brechung seiner eigenen Argumentation jedenfalls folgt auf dem Fuße, wenn Hennicke lachend hinzufügt: »Vielleicht spielt man da ja immer wieder irgendwelche, so irgendwelche pubertären Befreiungskämpfe durch.«

Nicht zuletzt in diesem Sinne haben wir es bei dem typischen Repräsentanten eines im konfliktiv-orthodoxen Quadranten situierten Regisseurs im Grunde genommen mit dem *Enfant terrible* unter den Künstlern im Theaterfeld zu tun. Dass die Entwicklung eines solchen *modus operandi* einer konfliktiv strukturierten Lehrzeit bei bestimmten Mentoren (künstlerischen Vätern als symbolische Partner-Gegner) bedarf, konnte unter dem Punkt 11.2.2 zum Modus des ›Abarbeitens an geltenden Vorbildern‹ im Rahmen des Regiestudiums bereits dargelegt werden. Was die individuell-strukturelle Passung des konfliktiv-orthodoxen Regisseurs

angeht, bleibt festzuhalten, dass dessen hochfrequentielle Zirkulation im Theaterfeld auf der Basis von Gastregie-Aufträgen, die ihn auch immer wieder an den ›Leuchttürmen‹ unter den Stadt- und Staatstheatern arbeiten lässt (vgl. Punkt 7.2.2), mit der kurzfristigen Einnahme von zwar hoch reputierlichen, dabei aber eher unsicheren Positionen einhergeht insofern, als die Frage, ob er diese auch immer wieder auszufüllen versteht, in nicht geringem Maße davon abhängt, ob er längerfristig die hierfür nötige (physische und psychische) ›Befindlichkeit‹ aufzubringen weiß. In einem gewissen Sinne steckt der lose operierende Jet-Set-Regisseur dieses Quadranten in einem individuell-strukturellen Dilemma, weist er doch ein inneres Widerstreben gegen die Einnahme eines festen Postens auf:

»Der ganze *Rahmen*, also auch der Rahmen, Staatstheater überhaupt, ja? Also diese und die *Stücke*, was man machen muss, alles, womit ich dann so hadere, ja? Wo ich denke, was ist das eigentlich für 'ne bürgerliche Veranstaltung, in der ich mich bewege die ganze Zeit? Da hab ich den Eindruck, dass das für die Arbeit 'ne ganz produktive Energie ist. Also wenn ich jetzt, deswegen werde ich, bin ich im Moment noch kein Intendant geworden. Oder noch in keiner wirklich leitenden Position in so 'nem Haus, weil ich denk, dann *hätt* ich das nicht mehr, dann wäre ich nur noch mein eigener Gegner, ja?«

Die ›Tollheit‹ des *Enfant terrible* lässt sich nicht zuletzt damit erklären, dass sich innerhalb des Felds des Theaters spätestens seit den 1980er Jahren ein (vordergründig marktförmig anmutendes, indes in mancherlei Hinsicht als unmittelbar der künstlerischen Ausdifferenzierung des Theaterfelds geschuldet zu begreifendes) neues Strukturierungsprinzip zu etablieren beginnt – ein Strukturierungsprinzip, das aus den in diesem Glaubensuniversum stattfindenden, in den 1960er und 1970er Jahren noch (mehr oder minder ›politisch‹) sachhaltig rückgebundenen Definitionskämpfen zusehends eine Form des Schlagabtauschs werden lässt, welcher sich nurmehr um die (rein ›ästhetische‹) Frage nach der rätselhaftesten regisseurialen ›Handschrift‹ dreht. In diesem Kontext scheint sich die Spirale der künstlerischen Selbstreferentialität (vgl. die Punkte 4.3.2 und 9.2.1) und – so könnte man ergänzen – Selbstkonfliktivität immer noch weiter hochzuschrauben (um jene zu belohnen, die dieses Spiel besonders virtuos beherrschen).

12.3 KONSENSUAL-HÄRETISCHE PASSUNG

Bei dem idealtypischen Regisseur des dritten Quadranten haben wir es mit einem Künstler zu tun, der ungleich mehr Boden unter den Füssen hat als der oben charakterisierte konfliktiv-orthodoxe Typ. Aus einem *relativ* wenig Bildungs- und Kulturkapital vermittelnden, in aller Regel kunstfernen Herkunftsmilieu etwa bäuerlicher,

handwerklicher oder ingenieurialer Prägung stammend – von dessen zuweilen rigiden Verhältnissen und doxischen Setzungen sich zu lösen ein konstitutives Moment in der künstlerischen Identitätsfindung des jeweiligen Positionsanwärters ist (ohne freilich dass dieser sich der in diesem primärsozialisatorischen Kontext verinnerlichten Denk- und Handlungsdispositionen kurzum entledigen könnte) –, folgt der konsensual-häretische Regisseur einer Bewährungsstrategie, einer Logik der künstlerisch-beruflichen Positionierung, die sich im Kern durch zweierlei Besonderheiten auszeichnet.

Zum einen tendiert er – gerade aufgrund seiner herkunftsbedingten ›Feldfremdheit‹ – dazu, die im Produktionsuniversum des Theaters strukturell vorhandenen (dabei aber gerade jenen, die einer orthodoxen Strategie folgen, aufgrund ihrer traditionalistischen Benommenheit nicht zugänglichen) Potentialitäten aufzugreifen und also der Theaterkunst selbst bis dato »unvertraute Möglichkeiten« (Thurn 1997: 107) hinzuzufügen. Im Rahmen experimentell angelegter, schwach institutionalisierter und formal wenig organisierter Settings macht sich der konsensual-häretische Regisseur – dabei typischerweise einem *vergemeinschaftenden* Schaffensmodus folgend – daran, vermittels mit Blick auf den theatralischen Raum des Möglichen mehr oder minder *transgressiver*, genuin ›schöpferischer‹ Positionierungen die im Feld vorherrschenden Sichtweisen dessen anzufechten, was als legitime Theaterkunst zu gelten habe und was nicht, wer als legitimer Regisseur zu betrachten sei und wer nicht. Die an der Öffnung und Erweiterung des theatralischen Möglichkeitsraums interessierte Kritik an der »bestehende[n] Statusstruktur« (Becker 1997 [1974]: 35) kann dabei mitunter so weit gehen, dass dem Künstler allein schon die Bezeichnung ›Regisseur‹ zu eng gefasst ist:

»Was du mir grad vorhin noch erzählt hast, ›Was ist eigentlich eben, äh, was führt zu einem, zu einem Beruf? Was führt zum Komponisten oder was führt zum, zum, äh, äh, Regisseur?‹ [I.: Mhm] Und, äh, ich hab's vorhin gedacht, als du erzähltest von diesen, oder es sind ja dann auch, das Wort ›Regisseurin‹, ›junge Regisseurin‹, ›alte Regisseurin‹, äh, ›Regisseur‹, äh, das sind ja auch, ich merke dann, das sind ja dann auch eine Art Schubladen, die es gar nicht, die also, dieses Wort ›Regisseur‹ ist ja, also ist für mich ein, eigentlich ein *ganz* ein *weites* Gebiet, das hat eigentlich mit dem Theater, das Theater ist *eine* Form möglicher Regieführung. Also das ist, äh, das ist eigentlich was ganz Interessantes. Ich bin gar nicht ein, ich bin eigentlich gar nicht ein, so ein *Fach*mann.«

Zum zweiten neigt der Bewohner dieses dritten Quadranten – radikal anders insbesondere als die Regisseurinnen und Regisseure des ersten, konsensual-orthodoxen Quadranten, denen im Wesentlichen an der »Routine und Routinisierung« (Bourdieu 1996: 63) gelegen ist – in seiner Schaffensart zur »Rückkehr zu den Ursprüngen, zur ursprünglichen Reinheit« (ebd.). *Wo* diese ›Ursprünge‹ jeweils genau liegen und *was* unter ›Reinheit‹ im Einzelnen zu verstehen ist, hängt von den je spezi-

fischen Sozialisationserfahrungen eines Kulturproduzenten ab. Wie im Fall von Lars Wellersdorf – dem Sohn eines Ingenieurs – gezeigt werden konnte, kehrt dieser mit seinem *modus operandi* etwa zu den Ursprüngen der erfinderischen ›Projektemacherei‹ zurück (vgl. Punkt 8.2.3). Ein anderer Fall, Kurt Aufdermauer, Sohn eines Handwerksmeisters, geht, wenn er sich an eine neue Produktion macht, noch einen ganzen Schritt weiter zurück:

»Wenn ich dort hinhocke und das anfange, dann fängt ein anderes Leben an. Das weiß ich, oder? Und dann kommt man nicht mehr raus, und das ist, das ist eine grausame Sache. Ob man das jetzt schon das zehnte Mal erlebe oder nicht. Und das ist aber auch das *Tolle*, weil, das ist natürlich wie eine Geburt, und das finde ich natürlich in einem Leben, wenn man jetzt so schaut, in der Lebensqualität eines Menschen natürlich toll, wenn er die Geburt, äh, äh, noch mal erleben kann, oder?«

Was auch immer im Einzelfall vom konsensual-häretischen Regisseur ›geboren‹ wird: Recht durchgehend verfügen die diesem Schaffensmodus folgenden Kulturproduzenten über einen ausgeprägten ›Werksinn‹ und investieren viel Zeit und Mühe in die qualitativ gute, material stimmige Machart ihrer Produktionen. Beseelt von einer bestimmten, für Außenstehende typischerweise zunächst ›irrational‹ wirkenden Idee, einem künstlerischen *Projekt* im genuin charismatischen Sinne des Begriffs, sind sie (ungleich stärker als die Repräsentanten des ersten und zweiten Quadranten, die sich im Rahmen des professionellen Berufstheaters zumindest der Gefolgschaft im theatralischen ›Binnenraum‹ – seitens des Ensembles – vergleichsweise sicher sein können) zwingend darauf angewiesen, jene Individuen, derer die Realisierung der Produktion im konkreten Fall bedarf, vom Sinn ihres Engagements für die projektierte, in ihrem Ausgang zukunftsoffene Sache zu überzeugen. Dies zumal dann, wenn – wie exemplarisch bei Wellersdorf – mit nichtprofessionellen Protagonistinnen und Protagonisten (Repräsentierenden bestimmter Berufsgruppen) gearbeitet wird:

»Proben sind bei uns oft lange Verhandlungen, Denkprozesse, in denen, ja, die anderen dann auch, die oft nie im Theater waren, zum Beispiel [*Berufsgruppe*], die noch nie vorher Stücke auf der Bühne gesehen oder vielleicht Kindertheater mal oder so, aber sozusagen, sie können sich in dem Theater gar nicht etwas vorstellen, was mit ihnen etwas zu tun gehabt hätte oder so. Und in dem Prozess können die mir nur glauben, dass es Leute gibt, die das interessiert. Und das Vertrauen müssen sie finden.«

Was nun die Frage der individuell-strukturellen Passungsverhältnisse und also die *Positionen* angeht, die die Regisseure des konsensual-häretischen Schaffenstyps einnehmen können beziehungsweise sich zu verschaffen wissen, haben wir es mit

einer Varianz zu tun, die breiter kaum sein könnte. Gerade dies ist denn auch das Charakteristische an diesem Quadranten, dessen Repräsentanten sich allem voran in der (netzwerkartig strukturierten) Freien Szene bewegen: Von den prekärsten künstlerischen Existenzen überhaupt bis hin zu solchen, die von sich – nicht zuletzt aufgrund wiederkehrender, gut bezahlter Engagements an höchst renommierten Spielstätten des öffentlich getragenen Theaters, welche sich den gelegentlichen Glanz des konsensual Häretischen gerne etwas kosten lassen – behaupten können, einen »Luxusberuf« zu haben, bieten sich in ihm vielerlei strukturelle Nischen im Kontext kultureller Institutionen, die typischerweise in Grenzbereichen zu anderen künstlerischen Gattungen situiert sind. Insgesamt scheint es jenen Regisseuren dieses Quadranten am ehesten zu ›gelingen‹, sporadisch relativ privilegierte Positionen im Theaterfeld – sei es in der Freien Szene (die auch ihre Zentren hat; vgl. Punkt 8.2.1), sei es im Feld der Stadt- und Staatstheater – einzunehmen, die bei allen ›regressiven‹ Anteilen ihres *modus operandi* doch gleichzeitig über eine ausgeprägte habituelle Souveränität verfügen. In diesem Punkt zeichnet sich denn auch eine Kontrastlinie ab, die den konsensual-häretischen Quadranten in zwei Subquadranten zu scheiden scheint: Während die einen Regisseure dieses Typs (auf die hier bislang rekurriert wurde) zu ausgreifenden Bewährungsstrategien neigen in dem Sinne, als sie mit ihren Positionierungen das bisher im Theaterfeld Gegebene dezidiert durch etwas radikal *Neues* zu erschüttern beabsichtigen (wofür sie auf die Gefolgschaft der Öffentlichkeit zählen; vgl. hierzu Punkt 8.2.3), neigen andere Regisseure in diesem Quadranten zu eher introvertierten, (selbst)therapeutisch sich verstehenden *modi operandi*.

Nicht zuletzt vor dem Hintergrund des mit Blick auf den konfliktiv-orthodoxen Quadranten ausgemachten ›Problems‹ einer zunehmenden Selbstreferentialität theatralischen Schaffens im Feld der staatlich getragenen Häuser sei an dieser Stelle noch erwähnt, dass als der ›erfolgreichste‹ *modus operandi* in der Freien Szene gegenwärtig jener zu sehen ist, dem Theater dadurch zu neuer Außeralltäglichkeit zu verhelfen, indem gerade das *Alltägliche* auf die Bühne geholt wird.

12.4 KONFLIKTIV-HÄRETISCHE PASSUNG

Mit Blick auf den vierten und letzten Quadranten ein typisches Herkunftsmilieu identifizieren zu wollen, macht wenig Sinn. Es scheint sich bei dem Phänomen der konfliktiv-häretischen Kulturproduktion eher um eine generationsspezifische und vielleicht auch geschlechtsspezifische Angelegenheit zu handeln. Als Referenzfall dieses Quadranten wird im Folgenden Jolanda Meissner herangezogen (vgl. Punkt 9.1.3). Unter meinen Interviewees finden sich weitere ›Nachwuchsregisseur*innen*‹, die ebenfalls zu dem konfliktiv-häretischen Bewährungsmodus neigen, dabei aber

immer wieder in Richtung Konsensorientierung ›kippen‹. Unter den ›Nachwuchsregisseuren‹ meines Samples hingegen ließ sich keiner in diesem Quadranten verorten – auch nicht als ›Kippfall‹.[9] In den späten 1970er Jahren geboren und gegen Ende der Schulzeit mit dem institutionellen Berufstheater in Kontakt gekommen, neigt die typische Repräsentantin dieses Quadranten zu einer starken Identifikation mit dem, was sich ihr an diesem Ort offenbart. Die Spielstätte – hier konkret ein sich in dieser Zeit zu ›postdramatischen‹ Produktionsweisen hin öffnendes Stadttheater – hat für sie einen wundersamen, ja sakralen Charakter:

»Ich fand das irgendwie ’n ganz heiligen Ort, also ich weiß, dass ich das irgendwie, ich war da und dachte ›Was ist das für ein *Ort*?‹, ja, von dem ich vorher nie wusste, dass es den gibt.«

Die allgemeine Sogwirkung, welche der als gänzlich außeralltäglich empfundene Theaterkontext auf die Adoleszente ausübt, verbindet sich dabei mit der Admiration für eine konkrete Person, die dann wiederum als ›Schlüsselfigur‹ zum theatralischen Erfahrungsraum insgesamt fungiert:

»Ich bin dann so Theaterjunkie geworden, erst mal so Stadttheaterjunkie halt, und bin dann da immer reingelaufen, und, äh, irgendwann hab ich dann, also dadurch, dass ich halt da so ’n, so ’n Schauspieler dann ganz toll fand und dann natürlich in allen, also den gestalkt hab und in eine Vorstellung nach der nächsten bin, hab ich dann, äh, auch kontroverse Regien, äh, gesehen, ja? Vorher war ich ja nur im Musical, und dann, plötzlich bin ich dann so ins moderne Drama gegangen, und da hab ich dann so Inszenierungen von [*Regisseur X*] zum Beispiel damals gesehen und, und [*Regisseur Y*], und [*Regisseur Z*] war damals auch da, von dem hab ich aber nix gesehen, aber es waren da irgendwie irre Leute da, und die haben abgefahrene Inszenierungen gemacht.«

Der Raum des künstlerisch Möglichen nun, den die spätere – zu dem Zeitpunkt hier noch theatralisch ›naive‹ – Regiestudentin vor sich sieht, ist derjenige widerstrebender, als antagonistisch wahrgenommener *modi operandi* der Theaterregie, die sich je mit einem konkreten Namen verbinden. In der Entwicklung einer eigenen Schaffensart wird die einer konfliktiv-häretischen Bewährungsstrategie folgende Regisseurin zuvorderst hierauf bedacht sein: sich durch eine möglichst ›abgefahrene‹ Art der künstlerischen Positionierung von den Produktionsweisen anderer Positionsanwärterinnen und Positionsanwärter zu unterscheiden. In einem gewissen Sinne kann mit Blick auf die diesem Quadranten entspringende Regisseurin von

9 Ob es sich hier um einen geschlechtsspezifischen Typus handelt, kann nicht abschließend gesagt werden. Nichtsdestotrotz verzichte ich bei der Beschreibung dieses Quadranten, da er ausschließlich auf der Basis von der *weiblichen* Genusgruppe angehörenden Fällen gebildet wurde, auf die männliche Schreibweise.

einem *Enfant terrible* jener *Enfants terribles* gesprochen werden, die sich in dem (in den 1990er Jahren sich in dieser Gestalt herausbildenden) Quadranten der konfliktiven Orthodoxie aufhalten.[10] Dass nun hinsichtlich der Protagonistinnen dieser abermals neuen ›Regie-Generation‹, welche den vierten Quadranten besiedeln, von einer *orthodoxen* Prägung nicht mehr die Rede sein kann, hat mehrere Gründe. Einer ist darin zu sehen, dass sie – im Unterschied zu den Vertretern des konfliktiv-orthodoxen Typs, welche sich in einer reflexiv eingeholten, virtuosen Spielart qua Bezug auf den althergebrachten Dichter-Regisseur-Kampf zu charismatisieren bemühen – von einem potentiell theatralische Spannung erzeugenden Verhältnis zwischen dramatischer Vorlage und regisseurialer Bearbeitung, ja Herausforderung derselben nicht im Geringsten ausgehen:

»Ich hab am liebsten wenig Text und, und arbeite sozusagen assoziativ drum rum. Das’ ja eigentlich auch nicht die Art und Weise, wie die meisten arbeiten, aber, also ich komm mit drei A4-Seiten und drei Wochen zu ’nem anderthalbstündigen Abend, äh, weißt du so? Ich, äh, ich, ich brauch nicht so ’n Fünfzigseitenklopper irgendwie, durch den ich mich acht Wochen durchbeißen muss oder so, das ist mir dann, also ich muss, da bin ich auch, da bin ich, glaube ich, dann auch wieder zu ungeduldig, weil dieses Bearbeiten, auch dieses minimale Bearbeiten mir dann irgendwann nicht mehr reicht oder so. Ich hab das Gefühl, ich brauch da größere Energiestöße, so, irgendwie.«

Der Umstand, dass sie sich als Repräsentantin einer ›postdramatischen‹ Schaffensweise versteht, dient der Regisseurin des konfliktiv-häretischen Typs primär als Mittel der Distinktion gegenüber den *modi operandi* anderer Regisseure, die aus ihrer Sicht sich dem Dichterwerk subordinieren:

»Ich hab kein Verhältnis, äh, ich hab nicht so ’n devotisches Verhältnis zum Text wie viele andere, äh, Regisseure. Ich hab da überhaupt kein’ Respekt, null. Der Text ist nur so viel wert, wie er mir sagt. Das ist, glaub ich, der, zum Beispiel so ’n Punkt. Was mir nix sagt, ist kein Text und gehört nicht in meine Inszenierung.«

Die konfliktive, *strategisch*-häretisch anmutende Grundstruktur im Denken und Handeln der hier herangezogenen Regisseurin Jolanda Meissner zieht sich durch ihre gesamte (berufs-)biografische Erzählung. Kaum einer Institution im Feld des Theaters wird nicht eine im Grunde genommen ›feindliche‹ Gesinnung zugeschrieben. Konflikten mit anderen Akteurinnen und Akteuren im Feld wird nicht nur nicht ausgewichen – gelegentlich werden sie geradezu provoziert. Nach Abschluss

10 Die von der Interviewee in dem oben stehenden Zitat erwähnten Regisseure entsprechen denn auch alle drei der für den konfliktiv-orthodoxen Quadranten typischen Generationslagerung.

ihres Regiestudiums wird Meissner verschiedentlich als Gastregisseurin an Stadttheatern engagiert. In einem Fall wird ihr angetragen, den Text eines jungen deutschsprachigen Gegenwartsdramatikers – ein typisches »Bürgersöhnchen« sei der, so meint Meissner im Interview – zu inszenieren. Dass sie »den Text machen musste«, empfindet sie noch zum Interviewzeitpunkt als eine regelrechte »Frechheit«. Offenbar hatte es eine »Rangelei« mit der Theaterleitung gegeben, jedenfalls habe sie damals im voraus schon angekündigt beziehungsweise »denen eindeutig gesagt: ›Wenn ich das mache, wird euch das nicht gefallen‹«. Der *Dissens* wird gleichsam antizipiert – und so sollte es denn auch kommen.

Natürlich habe sie schlussendlich, wie Meissner im Interview belustigt zu verstehen gibt, seitens der lokalen, regionalen und überregionalen Theaterkritik »drei Verrisse bekommen« – wovon einer wirklich äußerst »vernichtend« gewesen sei: »Da werd ich für die nächsten 30 Jahre in den Kerker gewünscht ja? Aber wirklich richtig massiv.« Für die Regisseurin des konfliktiv-häretischen Typs scheint das eher ein sie in ihrem *modus operandi* bestärkendes Kompliment denn ein bedenkenswertes Feedback zu sein: Da könne »zehnmal stehen ›das sind Regieeinfälle‹ oder so«, sie jedenfalls sei mit ihrer Arbeit am Ende »wirklich zufrieden« gewesen, zumal sie »im Verhältnis zum Theater irgendwie standgehalten« habe – mögen sich alle noch so »das Maul zerfetzen und sagen ›Furchtbar, so geht's nicht!‹«.

Dass es genau so – in gewisser Weise – eben *doch* geht, erweist sich im Umstand, dass diese konfliktiv-häretisch orientierte Regisseurin zum Interviewzeitpunkt kurz davor stand, an einem im Theaterfeld nicht unbedeutenden Haus die künstlerische Leitung der Nebenspielstätte zu übernehmen. Die Position wurde ihr nicht zuletzt angeboten, damit sie – gemeinsam mit einer Handvoll von ihr frei wählbaren Theaterschaffenden – ihren *modus operandi* weiterentwickeln kann:

»Das ist zum Beispiel 'ne neue Arbeitsweise, die wir da probieren wollen: wie das ist, wenn wir 'ne Premiere haben und sagen ›Hey, jetzt hätte ich gern noch zwei Wochen Probe, ja? Äh, ob man dann einfach noch zwei Wochen probieren kann, und dann wie also diese veränderte Aufführung zeigen kann und so weiter, also da wirklich noch mal ganz frisch zu gucken wie, wie ist eigentlich, also gibt's eigentlich wirklich diesen Tag, wo Theater fertig ist, ja? Oder ist das nicht so?«

Ob man hierin nun primär einen häretischen Angriff auf die Konzeption der Theaterinszenierung als abgeschlossenes ›Werk‹ sehen mag oder aber eher den materialen Ausdruck einer Bewährungsstrategie, der ein ausgeprägter Widerwille gegen jedwede ›Verbindlichkeit‹ innewohnt, bleibe dahingestellt.

Schlussbetrachtung

In den Verhandlungen des vom 19. bis 22. Oktober 1910 in Frankfurt am Main abgehaltenen ersten deutschen Soziologentags stellt Max Weber die »Frage der Auslese der führenden Berufe innerhalb der modernen Gesellschaft« (Weber 1911: 60) als eines der zentralen Arbeitsgebiete der Soziologie heraus. Nicht sosehr um eine Eingrenzung des Gegenstandsbereichs geht es ihm dabei – in Betracht kommen für Weber all jene Berufe, »die man im üblichen Sinn [...] die ›führenden‹ nennt«, nämlich die »der ökonomisch und politisch Führenden, der wissenschaftlich, literarisch, künstlerisch Führenden, der Geistlichen, der Beamten, der Lehrer, Unternehmer usw.« – als vielmehr um die Formulierung einer *soziologischen Perspektive* auf eben solche Berufe und insbesondere deren *Träger*. Wieso »die überall wirksame Auslese gerade sie [...] in diese Stellungen gebracht« hat, sei zu untersuchen – und also danach zu fragen, welche »berufliche, soziale, materielle usw. Provenienz« konkret es ist, die »die günstigsten Chancen am meisten in sich enthält, gerade in diese Berufe und Positionen zu gelangen« (ebd.). Wiewohl die vorliegende Studie sich im Ursprung nicht diese konkrete Frage zum Ausgangspunkt gemacht hat, sondern aus einem allgemeinen kultursoziologischen Interesse am Rätsel des Theaterregieberufs heraus Gestalt annehmen sollte, leistet sie letzten Endes wohl doch einen Beitrag dazu, das von Weber formulierte Problem im Hinblick auf die dem *Theaterfeld* auslesend zugrunde liegenden und *dessen führende Köpfe* in Stellung bringenden Strukturierungslogiken ein Stück weit zu ergründen.

Dass aus der Untersuchung des Felds und des Berufs der Theaterregie sich allmählich eine latent ›elitesoziologische‹ Studie entwickelt hat, erweist sich rückblickend als nicht eben dem Zufall geschuldet: Sowohl unter dem Gesichtspunkt der das *Theaterfeld* kennzeichnenden Eigenheiten als auch in der von konkreten *Theaterschaffenden* ausgehenden Perspektive ließen sich recht persistent wirkmächtige Formen und Mechanismen der Status- und Geltungsproduktion ausmachen. Unter verschiedensten Deckmänteln scheinen sie dafür zu sorgen, dass in dieser Sphäre der Kultur(re)produktion bis in unsere Tage zuvorderst jene Protagonisten in die reputierlichsten, mit der größten Definitionsmacht versehenen Positionen gelan-

gen, die diese Stellungen im Grunde genommen seit der Ausdifferenzierung der Regietätigkeit zu einer distinkten künstlerischen Domäne schon besetzt halten: charismatische Männer. Männlichkeit: eine Strukturkategorie, die Max Weber schlicht umschifft – oder schlechterdings invisibilisiert, sollte er sie denn gedanklich in »usw.« verfrachtet haben –, wenn er jene ›Provenienzen‹ aufzählt, von denen er einen Einfluss auf die Auslese der in führenden Berufen beruflich Führenden erwartet.

Mit der vorliegenden Arbeit wurde nicht zuletzt versucht, die traditionell maskuline Codiertheit des Regieberufs und die – bis heute – dominant männliche Besetzung dieser künstlerischen Sphäre in soziologisch verstehender Perspektive begreifbar zu machen. Das Unterfangen, dieses Phänomen erstens unter historisch-genetischem Blickwinkel, zweitens ausgehend von der Frage nach strukturellen Eigenheiten des Regieberufs sowie institutionellen Besonderheiten des Theaterfelds und schließlich – drittens – mittels der Rekonstruktion habitueller Dispositionen, Denkweisen und (künstlerischer) Handlungsaffinitäten konkreter Akteurinnen und Akteure zu ergründen, hat sich als fruchtbar erwiesen.

So mag die Rekonstruktion der Genese des ›idealen Regisseurs‹ im Sinne einer *Konfiguration künstlerisch-verberuflichter Männlichkeit*, wie sie sich im Zuge der allmählichen und um 1900 dann recht durchbrechenden Emanzipation der Theaterregie gegenüber der dramatischen Kunst zu einem Deutungsmuster verdichtet hat, welches – insbesondere über die eben diesem inhärente Vorstellung der künstlerischen ›Satisfaktionsfähigkeit‹ – noch in unseren Tagen als Interpretationsfolie herhält, wenn etwa Regisseure sich an den ›Klassikern‹ reiben, um sich hierüber zu charismatisieren (und von einer Theaterkritik, die sich ihrerseits hieran erlaben kann, charismatisiert zu werden), verdeutlicht haben, dass ein in einer spezifischen künstlerischen Sphäre einmal dominant gewordenes Berufsideal eine nurmehr schwerlich zu unterminierende Strukturwirksamkeit entwickeln kann. Dass sich die kulturreproduktive Durchschlagskraft der männlich-vergeschlechtlichten Imago des künstlerischen Regie-Genies dabei – im Sinne flankierender Deutungsangebote – einer ganzen Reihe ebenso beharrlich sich in den Köpfen haltender, weiblich-vergeschlechtlichter Codierungen zu verdanken hat, die ihrerseits Distinktionsverhältnisse zu erzeugen wissen (die Schauspielerin als quasi Prostituierte; die Theaterdirektorin als Puffmutter), macht ob alldem deutlich, dass es verkürzt wäre, die ›Ordnung des Theaters‹ vereinseitigend als Ausdruck eines monolithischen Typs regisseurialer ›hegemonialer Männlichkeit‹ begreifen zu wollen.

Wie sich im Zuge der Untersuchung des Theaterfelds und also bei der näheren Betrachtung seiner Institutionen und maßgeblichen Instanzen (den Spiel- und Ausbildungsstätten, den feldspezifischen Konsekrationsagenturen etc.) gezeigt hat, sind auch in diesen selbst bestimmte – mehr oder minder theaterspezifische – vergeschlechtlichte Symboliken und Strukturierungsmomente eingelagert. So etwa die Theaterarchitektur und die Theaterkritik: zwei Domänen der Kultur(re)produktion,

die traditionell gleichermaßen dominant maskulin konnotiert beziehungsweise männlich besetzt sind wie jene der Theaterregie. Oder Akademien und Theaterpreise: entscheidende Instanzen der Geltungsproduktion, die Regisseur*innen* über weite Strecken dann und nur dann heilig zu sprechen bereit sind, wenn sie sich gefälligst dem Tanztheater hingeben (um sie damit zu geltenden Vorbildern primär für potentielle Regie-Positionsanwärterinnen zu machen). Und schließlich Regieschulen und Regie-Nachwuchs-Wettbewerbe: Institutionen der Sicherung des künstlerischen Nachwuchses, deren Selektionen und Auszeichnungspraxen mal eher unterschwellig, mal ganz explizit auf die Auslese künstlerischer Sondertalente abzielen, nicht ohne dabei auf eine Geniekonzeption zu rekurrieren, über welche sich eine im Grunde genommen aristokratische Vorstellung angeborener ›Größe‹ reproduziert.

Die Ordnungsmächtigkeit dieser und weiterer – vergeschlechtlichter und/oder elitär strukturierter – institutioneller (symbolischer) Gegebenheiten im Theaterfeld in Rechnung stellend, tritt uns das *Produktions- und Glaubensuniversum*, in welchem sich Regisseurinnen und Regisseure zu bewähren suchen, in seiner die Kämpfe um künstlerische Reputation und Definitionsmacht prästrukturierenden Gestalt entgegen. Eine allgemeine Entwicklungstendenz ist nun etwa darin zu sehen, dass sich im Fahrwasser des einer exklusiven Gruppe männlicher ›Achtundsechziger‹ zugeschriebenen Siegeszugs des sogenannten Regietheaters in den 1970er und 1980er Jahren (sowie unter dem Eindruck des baldigen Einzugs einer verstärkt *explizit* kompetitiven Logik bei gleichzeitigen Entgrenzungsbewegungen zwischen dem staatlich getragenen Theater und der Freien Szene) das institutionelle Berufstheater in den 1990er Jahren zusehends für Frauen zu öffnen scheint. Damit werden Regisseur*innen* – vielleicht nicht zuletzt in der leisen, sie essentialisierenden Hoffnung auf ein wenig Altruismus, ein bisschen Qualität und Nachhaltigkeit (vgl. Honegger 2010: 161) – zu einem Zeitpunkt im Theaterfeld willkommen geheißen, da dieses von einer bis dato noch nie so hochtrabend selbstreferentiellen, männlich-regisseurialen (Selbst-)Inszenierungskultur geprägt ist, welche sich – hierin der insgesamt zusehends kurzatmigen Aufmerksamkeitsökonomie in der künstlerischen Sphäre folgend – die Leitprinzipien Risiko und Nonkonformismus auf die Fahnen geschrieben zu haben scheint.

Erst auf der Folie solcher feldspezifisch vergeschlechtlichter und das Feld abermals vergeschlechtlichender Wandlungstendenzen wurde es denn möglich, anhand der (berufs-)biografischen Erzählungen kontrastiv ausgewählter zeitgenössischer Theaterregisseurinnen und Theaterregisseure rekonstruktiv zu erschließen, in welcherlei Hinsichten sich nun tatsächlich – unter positionalen Gesichtspunkten betrachtet – unterschiedlich ›erfolgreiche‹ Regiekarrieren als je spezifische Verhältnisse der Passung zwischen individuellen Dispositionen und gegebenen Bewährungsbedingungen begreifen lassen. Wie sich dabei etwa herausgestellt hat, vermag die konsensual-orthodoxe Bewährungsstrategie einer jungen, professionell orientierten Regisseurin genauso in die Einnahme einer aussichtsreichen Position im

Theaterfeld der Gegenwart münden, wie dies vermittels des – hierzu gleichsam maximal konträren – *modus operandi* eines konfliktiv-häretischen Typs im Fall einer anderen, ungleich weniger braven jungen Regisseurin sich ermöglicht hat. Dass freilich die je betreffenden Spielstätten im Theaterfeld in der Rangordnung der Häuser ihrerseits je disparate Positionen einnehmen, macht abermals deutlich, dass die Frage nach den Mechanismen der Geltungsproduktion und den Logiken der Statuszuweisung, welche die Allokation von habituell unterschiedlich disponierten Individuen in ›führende‹ Stellungen strukturieren, zwingend einer *relationalen* Perspektivierung bedarf, die beides in den Blick zu nehmen erlaubt: zum einen die auf je spezifischer sozialisatorischer Grundlage verinnerlichten (und an je anderen Lernorten weiterentwickelten) Denk- und Handlungsdispositionen der fraglichen Akteurinnen und Akteure und zum anderen die Spezifika jener strukturellen Handlungsbedingungen, mit denen sich eben diese in ihrem Bewährungsfeld konfrontiert sehen.

Gerade in diesem Punkt scheinen mir die elitesoziologischen Untersuchungen von Michael Hartmann (2002) konzeptionell erweiterungsbedürftig. Stellt er im Zusammenhang mit der Frage nach den Mechanismen der Reproduktion sozialer Eliten – insgesamt sehr einleuchtend – den *Habitus* als zentrale Strukturkategorie heraus, so kommt er in seinen Erörterungen zum Zusammenspiel von »Promotion, Habitus und Karrieren in der Wirtschaft« (ebd.: 117ff.) zu dem – aus meiner Sicht allzu vereinfachenden – Schluss, die Besetzung von Spitzenpositionen im ökonomischen Feld erfolge »anhand einiger weniger Persönlichkeitsmerkmale« (ebd.: 122). Konkret nennt Hartmann dann vier solche Merkmale: erstens die »Vertrautheit mit den in den Vorstandsetagen gültigen Dress- und Verhaltenscodes«; zweitens eine »breite bildungsbürgerlich ausgerichtete Allgemeinbildung«; drittens eine »ausgeprägte unternehmerische Einstellung (inklusive der dafür als notwendig erachteten optimistischen Lebenseinstellung)«; viertens schließlich – worin Hartmann das wichtigste Element sieht – eine ausgeprägte »persönliche Souveränität und Selbstsicherheit« (ebd.). Es mag ja durchaus sein, dass die genannten Charakteristika – in welcher konkreten Kombination dann auch immer – einer Wirtschaftskarriere insgesamt eher förderlich als hinderlich sind. Da aber bei Hartmanns Versuch, die soziale Rekrutierung von Spitzenkräften mit habituellen Merkmalen zu erklären, der Aspekt der *individuell-strukturellen Relationalität* (und also die Frage nach unterscheidbaren Passungsverhältnissen) gleichsam unter den Tisch fällt, greift sein Ansatz letzten Endes zu kurz, um die hinter der Produktion und Reproduktion der Elite eines bestimmten beruflichen Felds strukturierend wirksamen Logiken der Geltungsproduktion und Mechanismen der Allokation soziologisch differenziert verstehbar machen zu können.

Nuancierter nehmen sich – in dieser Hinsicht – die Forschungen von Axel Haunschild (2009) aus. Auf der Basis seiner auf eingehenden Materialanalysen beruhenden Untersuchungen zum beruflichen Bewährungsuniversum des Theaters

gelangt dieser etwa zu der Einsicht, dass ein »Lebensstil«, welcher »Stabilität und Routinen sowie bürgerliche Tugenden weitgehend ablehnt beziehungsweise sich von diesen distanziert«, es für Theaterkünstler leichter mache, die »Widersprüche zwischen Kunst und Markt [...] zu bewältigen« (ebd.: 151). Dass allerdings die ›Ablehnung‹ von Stabilität und die ›Distanzierung‹ von bürgerlichen Tugenden allein das Privileg solcher Theaterschaffender sein kann, die zunächst mal über entsprechende Tugenden verfügt und tatsächlich in stabilen Verhältnissen gelebt haben müssen, bevor sie sie als Künstler über Bord werfen können, steht außerhalb des vom Autor eingenommenen Blickwinkels. Dennoch ist sein Befund für die vorliegende Studie interessant. Wie gezeigt werden konnte, finden sich unter den hier untersuchten Regisseurinnen und Regisseuren an bestimmten Positionen im Feld – in dem konsensual-orthodoxen Quadranten – durchaus auch solche Theaterschaffende, die gegen Stabilität und Routine nichts einzuwenden haben: Die regelmäßig an den festen Häusern des staatlich getragenen Theaters als Gäste inszenierenden und insbesondere auch die dort als Hausregisseurinnen, Hausregisseure engagierten Interviewees meines Samples haben sich insgesamt betrachtet als jene Fälle herausgestellt, die – zugespitzt formuliert – am deutlichsten zu solchen *modi operandi* neigen, die sich stark auf Routinen stützen und insofern kaum genuin charismatisch motiviert sind. Gleichzeitig ist in ihnen wohl auch jene Gruppe von Theaterschaffenden zu sehen, die von den ›Widersprüchen zwischen Kunst und Markt‹ noch am ehesten verschont geblieben ist.

In verschiedener Hinsicht hat es sich im Zuge der Untersuchung als im Sinne der Kontrastbildung hilfreich erwiesen, auf das Konzept des Charismas als einer Analysekategorie zurückgreifen zu können. Dies einerseits mit Blick auf die Frage nach der Bedeutung von Außeralltäglichkeit in institutionellen Zusammenhängen (bei der Bestimmung etwa der Charakteristika der Freien Theaterszene), andererseits – ja insbesondere – aber auch hinsichtlich der Rekonstruktion der künstlerischen Motivlagen und Schaffensweisen der untersuchten Regisseurinnen und Regisseure. Auf der einen Seite arbeiten die mit der bedeutendsten Platzierungsmacht und den schlagendsten Waffen der Nobilitierung ausgestatteten Akteure und zentralistischen Konsekrationsinstanzen im Theaterfeld unentwegt – und wie es den Eindruck macht, auch recht erfolgreich – daran, die *illusio* des genialen, der Tendenz nach immer noch selbstverständlich männlichen Regisseurs aufrechtzuerhalten (auf dass die paar wenigen Auserwählten, die sich auch wirklich als Genies zu geben verstehen, den Leuchttürmen unter den staatlich getragenen Häusern zu neuer Strahlkraft verhelfen mögen). Auf der anderen Seite – und das ist ein gerade unter *charismatheoretischen* Gesichtspunkten frappierender Befund – suchen sich gerade in den entlegeneren Regionen des theatralischen Felds so manche im Grunde genommen ungleich *genuiner* charismatisch disponierten Künstlerinnen und Künstler zu bewähren, die indes – nebst anderen Gründen wie etwa dem Fehlen gewisser kultureller Kapitalien – aufgrund der zusehends abgehobenen Logik, der die ernsten

Spiele des Wettbewerbs im Theaterfeld folgen, wenig Aussicht darauf haben, sich als solche Geltung verschaffen zu können.

Die Ordnung des Theaters scheint sich zusehends in Richtung einer »Erfolgskultur« (Neckel 2001: 257) zu verändern, in deren Rahmen die Bewährung in der Sache – das eigentliche Kunstschaffen – immer weniger zu bedeuten hat, während aufmerksamkeitsökonomische Aspekte eine immer zentralere Rolle spielen. Diese Wandlungstendenz zeigt sich zum einen in den Porträtbänden, mit denen erlesene Positionsanwärterinnen und Positionsanwärter seit den 1990er Jahren – und verstärkt seit der Mitte des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts – in einer sich schier überschlagenden Frequenz der Ausrufung einer abermals noch neueren und noch originelleren ›Regiegeneration‹ in die zusehends den Charakter von *showrooms* annehmenden papierenen Ruhmeshallen der Theaterregie überführt werden, bevor sie sich überhaupt als legitime Künstlerinnen und Künstler hätten unter Beweis stellen können. Zum anderen kommen im selben Zeitraum Regie-Nachwuchs-Wettbewerbe und sonstige der Logik einer Konsekration auf Kredit folgende Formen der Auszeichnung von Novizinnen und Novizen in Mode. Und nicht zuletzt sind im Feld des Theaters ganz allgemein immer häufiger diskursive Anleihen an außerkünstlerische Metaphern aus der Welt der Kulturindustrie, des Spitzensports oder der Finanzwirtschaft (etc.) anzutreffen. Zwei Phänomene scheinen sich hier zu verklammern. Erstens ein auch in anderen Berufsfeldern zu beobachtender, unverbrauchte Kräfte verschleißender Jugendwahn, wie Cornelia Koppetsch (2011) ihn mit Blick auf die ›Kreativen‹, die Finanzdienstleistungserbringer und die Unternehmensberater beschreibt. Auch in diesen Bewährungsuniversen sind – wie im Feld des Theaters – die im Zentrum des Geschehens stehenden, die ernsten Spiele des Wettbewerbs dynamisierenden Protagonistinnen und Protagonisten »stets jung und flexibel, ihre Karrieren rasant, können aber ebenso schnell auch beendet sein, sobald sie nicht mehr ›jung‹ sind« (ebd.: 416). Zweitens lässt sich die skizzierte Entwicklungstendenz als theaterfeldspezifische Ausformung einer gesellschaftlich insgesamt zunehmend raumgreifenden ›Anerkennungskultur der Bewunderung‹ begreifen (vgl. Voswinkel 2001, Wagner 2004).

Vor diesem Hintergrund wiederum drängt sich die Frage auf, inwieweit wir es bei den seit den späten 1980er Jahren mehr und mehr publizierten Schriften, vermittels derer eifrig an einer *Hall of Fame* der Regiekunst gebaut wird, mit jenem Typus einer »Kitschbiographik der Künstler« zu tun haben, in welchem Adorno (2003 [1970]: 256) den – dem »bürgerlichen Vulgärbewusstsein« (ebd.: 255) nur allzu bequemen – Versuch erkennen will, Kunst- und Kulturkonsumenten um die Last der »Bemühung um die Sache« zu erleichtern, indem man sie mit der »Persönlichkeit« des »produktiven Künstler[s]« (ebd.) abspeist. Nun ist ja die Tendenz, der Persönlichkeit des Künstlers gegenüber dem Werk den Vorrang zu geben, im Grunde genommen alles andere als neu. Wie Zilsel (1972 [1926]) in seiner Rekonstruktion der *Entstehung des Geniebegriffs* zeigt, steigt der »Künstlerruhm« (ebd.: 156)

parallel zur allmählichen Ablösung des Künstlerischen vom Handwerklichen bereits deutlich zwischen dem 13. und dem Ende des 16. Jahrhunderts an: Mehr und mehr gilt das Interesse der künstlerischen Person selbst. Ihren endgültigen Durchbruch erlebe diese »Wendung des Interesses« (ebd.) indes, so Zilsel weiter, »erst zur Zeit des epigonenhaften Manierismus« (ebd.: 156f.) – und mit dem Ausklingen der Renaissance schließlich hätten sich »sogar leise Ansätze der modernen Wertungsweise« gezeigt, welche »den Künstler geradezu über das Werk« stelle (ebd.: 157). So gesehen haben wir es bei der publizistisch beförderten (Selbst-)Inszenierung von Theaterregisseuren mittels Porträtbänden und (Auto-)Biografien, wie sie seit den 1990er Jahren recht markant zunimmt, im Prinzip mit einer nachholenden, verglichen mit anderen Kunstgattungen reichlich spät einsetzenden ›Kitschbiografik‹ zu tun – was wiederum nicht heißt, dass diese nicht letztlich als ein erfolgskulturelles Phänomen zu begreifen ist.

Im Zuge der die jüngeren Regisseurinnen und Regisseure meines Samples betreffenden Fallanalysen hat sich immer wieder gezeigt, dass insbesondere die in nicht ganz so kunstnahe, nicht ganz so akademisch-bildungsbürgerlich geprägte Herkunftsmilieus hineingeborenen Individuen in aller Regel massivste Anstrengungen unternommen haben und sich auch durch wiederholte Rückschläge nicht haben entmutigen lassen, wenn es darum ging, sich über eine staatliche Regieschule Zugang zum theatralischen Produktionsuniversum zu verschaffen. Wie ich in den Erörterungen zur seit den 1990er Jahren zunehmend institutionalisierten und formalisierten Regieausbildung zeigen konnte, zeichnen sich die Studiengänge – und unter ihnen zuvorderst jene, die am orthodoxen Pol des Ausbildungsfelds zu verorten sind – durch einen hochgradig selektiven Charakter aus. Der Anteil jährlich zugelassener Studierender an der Gesamtzahl der Bewerberinnen und Bewerber beträgt an vielen dieser Institute weit unter zehn Prozent. Im Vergleich mit der Situation an Schauspielschulen ist die Ablehnungsquote bei Regiestudiengängen damit zwar relativ moderat – Haunschild (2009: 149) zufolge beläuft sie sich dort zuweilen auf über 99 Prozent –, insgesamt manifestiert sich indes auch an der Anzahl der Jahr für Jahr an den Regieausbildungsstätten sich Bewerbenden eine beträchtliche »Anziehungskraft« (ebd.) dieses Berufs. Haunschild konstatiert, dass der hohe Anteil seitens staatlicher Schauspielschulen abgelehnter Bewerberinnen und Bewerber deutlich mache, »wie viele intrinsisch motivierte angehende Schauspieler es gibt, die nicht zum Zuge kommen« (ebd.). Gleichzeitig stellt er fest, dass viele dieser Selektionsverliererinnen und Selektionsverlierer es in der Folge anderswo und anderswie versuchten, im Feld des Theaters Fuß zu fassen, wobei die Aussicht darauf, über einen alternativen Weg »an eines der angesehenen Häuser zu kommen« (ebd.), ungleich schlechter sei. Mit Blick auf die positionalen Chancen junger Regisseurinnen und Regisseure, die keinen Zugang zu den ›Schule‹ machenden Schulen der Theaterregie erhalten, ist zweifellos Analoges zu sagen. Und überhaupt folgt, wie ich vor dem Hintergrund dieser Studie behaupten möchte, die Rekrutie-

rung des künstlerischen Nachwuchses im Theaterfeld einer höchst fragwürdigen Logik.

Angesichts der jüngeren und jüngsten globalen Finanz-, europäischen Währungs- und griechischen Staatsschuldenkrise identifiziert Armin Nassehi (2011) in einem mit ›Ungedeckte Kredite‹ betitelten Beitrag in der *Süddeutschen Zeitung* es als ein von den westdeutschen Industriestaaten und der Finanzwirtschaft *geteiltes* Problem, dass sie im Grunde genommen beiderseits ein und derselben »antiökonomischen Zukunftsvorstellung« unterlägen: Banken wie Staaten hätten immer im Vertrauen darauf gehandelt, »dass die Zukunft die Probleme der Gegenwart wird lösen können«. Überhaupt, so schreibt Nassehi weiter, sei das *Zukünftige* inzwischen zu einer »technischen Größe« geworden:

> »Das westliche Modell von Wirtschaft und Politik ist ein Modell, das sowohl seine Kosten als auch seine Problemlösungen in eine zwar unbekannt bleibende, aber vertrauensvoll erwartete Zukunft ausgelagert hatte. Es ist ein auf Kredit aufbauendes Modell – auf Kredit im buchstäblichen Sinne. Es hat die Kosten der Gegenwart in eine Zukunft ausgelagert, die allerdings keine Zukunft ist, sondern nur eine Zukunftsvorstellung. Denn das Bezugsproblem allen Handelns liegt in der Gegenwart.« (Ebd.)

Auch im Feld des Theaters hat die *Zukunft*, wie sich im Zuge meiner Untersuchung herausgestellt hat, die gefräßige Gestalt einer ›technischen Größe‹ angenommen: Seit den 1990er Jahren besteht ein unübersehbarer und maßgeblicher Trend darin, vermittels Regie-Nachwuchs-Wettbewerben und in der Form von allerhand Publikationen zu den verheißungsvollsten Regie-Neulingen im *Prestissimo* eine immer noch neuere, jüngere und originellere Künstlergeneration auszurufen und auf Vorschuss zu nobilitieren. Wenn etwa Kilian Engels die in dem auf das *Radikal-jung*-Festival von 2009 zurückgehenden Band porträtierten Novizinnen und Novizen als *die* »wichtigen Regisseure der Zukunft« (vgl. Engels/Sucher 2009: 7) apostrophiert, so nimmt er sich damit – mehr implizit als explizit – der »brennenden Frage des *Nachfolgeproblems*« (Weber 1972 [1922]: 49) an, wie Max Weber sie als eine mit Blick auf die Bestandssicherung von *Charisma* zentrale Schwierigkeit herausstellt.

Weber zufolge kann die Tendenz von Charisma, sich im Zuge von Vorgängen seiner *Kontinuitätssicherung* zu veralltäglichen, mit der »Umbildung des Sinnes des Charisma selbst« (ebd.) einhergehen. So sei auch die Lösung der Nachfolgeproblematik »in verschiedenen Arten möglich« – etwa durch »bloße[s] passive[s] Abwarten« (ebd.) des Auftretens einer neuen charismatisch beglaubigten Persönlichkeit. Lässt indes das »Erscheinen« neuer Charisma-Träger »auf sich warten« – man könnte dann von einem Charisma-Vakuum sprechen –, so wird, wie Weber ergänzt, die Variante des Abwartens zuweilen durch »aktives Handeln [...] ersetzt«: so zum Beispiel durch »Aufsuchen nach Merkmalen der charismatischen Qualifikation«, wodurch sich der ursprünglich persönlich-außeralltägliche Charakter von Charisma

in eine »nach Regeln feststellbare Qualität« transformiere; oder aber durch diverse »Techniken der Bezeichnung«, wobei sich wiederum der Glaube an die persönlich-charismatische Qualifikation in den »Glauben an die betreffende Technik« (ebd.) verwandele. Aus einer an Weber anknüpfenden Perspektive also ist der im Theaterfeld zu beobachtende, sich im Grunde genommen selbst pervertierende Trend einer laufenden *Konsekration auf Kredit* als ein recht untrüglicher Hinweis darauf zu sehen, dass zu Beginn des 21. Jahrhunderts in dieser *künstlerischen Sphäre* auf neu auftretende, in glaubwürdiger Weise über personales Charisma verfügende und dieses unter Beweis stellende Regisseurinnen und Regisseure nicht mehr einfach nur gewartet, sondern vielmehr – aktiv – mittels entsprechender ›Techniken der Bezeichnung‹ an deren *Erscheinung* (durchaus im doppelten Sinne des Begriffs) fabriziert wird. Dass dieser recht kalte, sich in die Domäne des Theaters einfräsende Mechanismus bei alledem zuvorderst dazu beizutragen scheint, über die damit einhergehende Reproduktion einer – immer noch, ja der Tendenz nach eher wieder verstärkt – prädominant männlich-bildungsbürgerlichen Künstlerpopulation die althergebrachten Strukturen und Geltungshierarchien im Theaterfeld abzusichern, scheint mir ein Grund mehr, ihn zu stoppen und stattdessen auf jene ungleich genuiner charismatischen *Projektemachereien* vertrauensvoll zu schauen, wie sie im (Sub-)Feld der Freien Szene – manchmal offenkundiger, vielfach unbemerkt – immer wieder gewagt werden. Dort jedenfalls ist man sich allemal nicht zu schade, sich der *gesellschaftlichen Realitäten der Gegenwart* als dem wirklich zentralen »Bezugsproblem« (Nassehi) anzunehmen.

Bibliografie

Adler, Augusta C. (1964): Max Reinhardt. Sein Leben. Biographie unter Zugrundelegung seiner Notizen für eine Selbstbiographie, seiner Briefe, Reden und persönlichen Erinnerungen. Salzburg: Festungsverlag.

Adorno, Theodor W. (1961): Versuch, das Endspiel zu verstehen, in: ders.: Noten zur Literatur (Band 2), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 188-236.

Adorno, Theodor W. (2003 [1970]): Ästhetische Theorie. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Akáts, Franz von (1841): Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht. Wien: Heinrich Hunger.

Alberty, Max (1912): Moderne Regie. Ein Buch für Theaterfreunde von Oberregisseur Dr. Max Alberty. Frankfurt/M.: Englert & Schlosser.

Allmendinger, Jutta/Hannah Brückner (1995): SchirmHerrschaften: Gender, Art and Institutions, in: Reichenberger, Marta (Hg.): Wer hat Angst vor Josephine Beuys? Rahmenbedingungen zur Arbeit von Künstlerinnen, Köln: Richter, 125-131.

Allmendinger, Jutta/J. Richard Hackman (1997): ›Die Freiheit wird uns in die Pflicht nehmen.‹ Ostdeutsche Orchester zwischen Staats- und Marktkultur, in: Gerhards, Jürgen (Hg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen: Westdeutscher Verlag, 171-196.

Anders, Monika/Burkhard Gehle (2001): Das Recht der freien Dienste. Vertrag und Haftung. Berlin/New York: de Gruyter.

Appia, Adolphe (1982 [1895]): Die Inszenierung des Wagnerschen Musikdramas, in: Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia (Hg.): Adolphe Appia 1862-1928. Darsteller – Raum – Licht (Ausstellungskatalog), Zürich: Atlantis, 29-33.

Artaud, Antonin (1969 [1938]): Das Theater und sein Double. Frankfurt/M.: Fischer.

Aston, Elaine (1995): An introduction to feminism and theatre. London: Routledge.

Augustin, Sonja et al. (Hg.) (1994): Damendramen, Dramendamen, Dramatikerinnen der Schweiz. Zürich: FIT Frauen im Theater.

Ayckbourn, Alan (2006): Theaterhandwerk: 101 selbstverständliche Regeln zum Schreiben und Inszenieren. Berlin: Alexander.

Bab, Julius (1908): Deutsche Schauspieler. Porträts aus Berlin und Wien. Berlin: Oesterheld & Co.

Bab, Julius (1974 [1931]): Das Theater im Lichte der Soziologie. Stuttgart: Enke.

Balme, Christopher (2008): Werktreue. Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs, in: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, Würzburg: Königshausen & Neumann, 43-50.

Banholzer, Paula (1981): So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche. München: Universitas.

Barba, Eugenio (1985): Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters. Reinbek: Rowohlt.

Barlösius, Eva (2006): Pierre Bourdieu. Frankfurt/M./New York: Campus.

Barthes, Roland (2001): Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Berlin: Alexander.

Bauer, Bernhard A. (1927): Komödiantin – Dirne? Der Künstlerin Leben und Lieben im Lichte der Wahrheit. Wien/Leipzig: Fiba.

Bazinger, Irene (2009): Andrea Breth. Frei für den Moment. Regietheater und Lebenskunst. Berlin: Rotbuch.

Bazinger, Irene (Hg.) (2010): Regie: Ruth Berghaus. Geschichten aus der Produktion. Berlin: Rotbuch.

Beaufaÿs, Sandra (2003): Wie werden Wissenschaftler gemacht? Beobachtungen zur wechselseitigen Konstitution von Geschlecht und Wissenschaft. Bielefeld: transcript.

Beck, Ulrich (1986): Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Becker, Howard S. (1997 [1974]): Kunst als kollektives Handeln, in: Gerhards, Jürgen (Hg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen: Westdeutscher Verlag, 23-40.

Becker, Peter von et al. (Hg.) (1985): Theater 1985. Jahrbuch der Zeitschrift ›Theater heute‹. Zürich: Orell Füssli + Friedrich.

Becker, Peter von et al. (Hg.) (1987): Theater 1987. Jahrbuch der Zeitschrift ›Theater heute‹. Zürich: Orell Füssli + Friedrich.

Benjamin, Walter (1963 [1936]): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bentley, Eric (1964): The life of the drama. New York: Atheneum.

Berger, Susanne (1977): Das Interesse am Theater. Entwicklung, Durchführung und Auswertung einer Repräsentativerhebung in Fellbach bei Stuttgart, durchgeführt im Oktober 1974. Fellbach: Conradi.

Bergman, Gösta M. (1966): Der Eintritt des Berufsregisseurs in die deutschsprachige Bühne, in: Maske und Kothurn (12; 1), 63-91.

Bertisch, Klaus (1990): Ruth Berghaus. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch.

Birk, Karl (1913). Shakespeare: Macbeth. Ein Beitrag zur Inszenierung des Trauerspiels. Berlin: Vita.

Bittlingmayer, Uwe H. (2004): Zwischen Oper und Internetcafé. Transformierte Kultureliten in der ›Wissensgesellschaft‹?, in: Hitzler, Ronald et al. (Hg): Elitenmacht, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 43-60.

Bochow, Jörg (1997): Das Theater Meyerholds und die Biomechanik. Berlin: Alexander.

Boerner, Sabine (2002): Führungsverhalten und Führungserfolg. Beitrag zu einer Theorie der Führung am Beispiel des Musiktheaters. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

Bollen, Jonathan et al. (Hg.) (2008): Men at Play: Masculinities in Australian Theatre since the 1950s. Amsterdam: Rodopi.

Boltanski, Luc/Ève Chiapello (2003): Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz: UVK.

Bondy, Luc (2005): Meine Dibbuks. Verbesserte Träume. Wien: Paul Zsolnay.

Bourdieu, Pierre (1970): Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1979): Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1985): Sozialer Raum und ›Klassen‹. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1992): Die verborgenen Mechanismen der Macht. Hamburg: VSA.

Bourdieu, Pierre (1993): Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1996): Die Logik der Felder, in: Bourdieu, Pierre/Loïc J. D. Wacquant (Hg): Reflexive Anthropologie, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 124-147.

Bourdieu, Pierre (1997): Die männliche Herrschaft, in: Dölling, Irene/Beate Krais (Hg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 153-217.

Bourdieu, Pierre (1998): Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken, in: ders.: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 53-90.

Bourdieu, Pierre (1999): Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (2000): Das religiöse Feld. Texte zur Ökonomie des Heilsgeschehens. Konstanz: UVK.

Bourdieu, Pierre (2005): Die männliche Herrschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Braulich, Heinrich (1969): Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit. Berlin: Henschel.

Brauneck, Manfred (1988): Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Brauneck, Manfred/Wolfgang Beck (Hg.) (2007): Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Brauneck, Manfred/Gérard Schneilin (Hg.) (2007 [1986]): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Brecht, Bertolt (1967 [1931]): Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment, in: ders.: Schriften zur Literatur und Kunst (Band 1), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 143-234.

Brecht, Bertolt (1991 [1949/1951]): Fragen über die Arbeit des Spielleiters, in: Lazarowicz, Klaus/Christopher Balme (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart: Reclam, 347-348.

Brembeck, Reinhard (2011): Der teuerste Platz ist hinter der Bühne. Das Finanzamt und seine seltsamen Ansichten von Kunst, in: Süddeutsche Zeitung vom 20.09.2011.

Brug, Manuel (2006): Opernregisseure heute. Mit ausführlichem Lexikonteil. Leipzig: Henschel.

Buber, Martin (1995 [1923]): Ich und Du. Stuttgart: Reclam.

Bubner, Rüdiger (2001): Demokratisierung des Geniekonzepts, in: Früchtl, Joseph/Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 77-90.

Buck, Inge (1986): Zur Situation der Frauen am Theater im 18. Jahrhundert am Beispiel von Karoline Schulze-Kummerfeld (1745-1815), in: Freimark, Peter et al. (Hg.): Lessing und die Toleranz, München: Edition Text + Kritik, 313-324.

Bude, Heinz (1995): Das Altern einer Generation. Die Jahrgänge 1938 bis 1948. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Burckhard, Max (1907): Das Theater. Frankfurt/M.: Rütten & Loening.

Case, Sue Ellen (1988): Feminism and Theatre. Basingstoke: Macmillan.

Catron, Louis E. (1989): The director's vision. Play direction from analysis to production. Mountain View: Mayfield.

Clausen, Lars (1969): Soziale Überforderung? Zur Soziologie des Schauspielerberufs in der Bundesrepublik, in: Schmollers Jahrbuch für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften (89; 2), 409-423.

Cohen, Robert/John Harrop (1974): Creative play direction. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Connell, Raewyn [Robert W.] (1993): The Big Picture. Masculinities in Recent World History, in: Theory and Society (22; 5), 597-623.

Connell, Raewyn [Robert W.] (2000): Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Opladen: Leske + Budrich.

Connell, Raewyn [Robert W.]/James W. Messerschmidt (2005): Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept, in: Gender & Society (19; 6), 829-859.

Copeau, Jacques (1991 [1936]): Die Inszenierung, in: Lazarowicz, Klaus/Christopher Balme (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart: Reclam, 340-346.

Dahrendorf, Ralf (1959): Homo sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle. Köln: Westdeutscher Verlag.

Daniels, Rebecca (1996): Women stage directors speak. Exploring the influence of gender on their work. Jefferson: McFarland.

Dean, Alexander/Lawrence Carra (1966): Fundamentals of play directing. New York: Holt/Rinehart & Winston.

Declercq, Gilles (Hg.) (2001): La formation du metteur en scène. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle.

Dermutz, Klaus (Hg.) (1995): Andrea Breth. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch.

Dermutz, Klaus (2004): Andrea Breth. Der Augenblick der Liebe. Salzburg: Residenz.

Deutscher Bühnenverein (Hg.) (2008): Regie_Lernen. Theatermagazin Die Deutsche Bühne. März 2008, Jg. 79. Berlin: Friedrich.

Deutscher Bühnenverein (Hg.) (2009): Theaterstatistik 2007/2008. Köln: Deutscher Bühnenverein.

Dhomme, Sylvain (1959) La mise en scène contemporaine. D'André Antoine à Bertolt Brecht. Paris: Nathan.

Diamond, David et al. (Hg.) (1998): Stage directors handbook. Opportunities for directors and choreographers. New York: Theatre Communications Group.

Dieckmann, Friedrich (2003): Wer war Brecht? Erkundungen und Erörterungen. Berlin: Aufbau Taschenbuch.

Dietrich, Margret (Hg.) (1976): Das Burgtheater und sein Publikum. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Donkin, Ellen/Susan Clement (Hg.) (1993): Upstaging Big Daddy. Directing Theater as if Gender and Race matter. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Dreitzel, Hans Peter (1972): Soziale Rolle und politische Emanzipation. Sechs Thesen gegen Peter Furths melancholische Kritik am Rollenbegriff, in: Das Argument 71, Jg. 14, 110-129.

Dresen, Adolf (1995): Betreibt das Regietheater die Hinrichtung der Klassiker?, in: Zabka, Thomas/Adolf Dresen (Hg.): Dichter und Regisseure. Bemerkungen über das Regie-Theater, Göttingen: Wallstein, 59-123.

Dresen, Adolf (2001): Statt Theater: Stadt-Theater. Fünf Gestalten einer deutschen Institution, in: Schütt, Hans-Dieter (Hg.): Hinterm Vorhang das Meer: das Stadttheater stirbt? Vorher noch einige Fragen, Berlin: Das Neue Berlin, 13-47.

Dürrschmidt, Anja/Barbara Engelhardt (Hg.) (2003): Werk-Stück. Regisseure im Porträt. Berlin: Theater der Zeit.

Duvignaud, Jean (1965): Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives. Paris: Presses Universitaires de France.

Duvignaud, Jean (1970): Spectacle et société. Paris: Denoël/Gonthier.

Dymkowski, Christine (1992): Entertaining Ideas. Edy Craig and the Pioneer Players, in: Gardner, Vivien/Susan Rutherford (Hg.): The New Woman and her Sisters. Feminism and Theatre 1850-1914, New York/London: Harvester Wheatsheaf, 221-233.

Ehmer, Hermann K. (1971) (Hg.): Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie. Köln: Dumont.

Eichhorn, Herbert (1965): Konrad Ernst Ackermann. Ein deutscher Theaterprinzipal. Ein Beitrag zur Theatergeschichte im deutschen Sprachraum. Emsdetten: Lechte.

Eikhof, Doris/Axel Haunschild (2004): Arbeitskraftunternehmer in der Kulturindustrie. Ein Forschungsbericht über die Arbeitswelt Theater, in: Pongratz, Hans J./G. Günter Voß (Hg.): Typisch Arbeitskraftunternehmer? Befunde der empirischen Arbeitsforschung, Berlin: edition sigma, 93-113.

Emde, Ruth B. (1997): Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum. Amsterdam: Rodopi.

Engels, Kilian/C. Bernd Sucher (Hg.) (2006): Absolut Gegenwart. Regisseure von morgen. Berlin: Henschel.

Engels, Kilian/C. Bernd Sucher (Hg.) (2007): Triebe Spiele Liebe. Regisseure von morgen. Berlin: Henschel.

Engels, Kilian/C. Bernd Sucher (Hg.) (2008): Politische und mögliche Welten. Regisseure von morgen. Berlin: Henschel.

Engels, Kilian/C. Bernd Sucher (Hg.) (2009): Sehnsucht und Notwendigkeit. Regisseure von morgen. Berlin: Henschel.

Engels, Kilian/C. Bernd Sucher (Hg.) (2010): Theater als Utopie. Regisseure von morgen. Berlin: Henschel.

Engels, Kilian/C. Bernd Sucher (Hg.) (2011): Europäische Perspektiven. Regisseure von morgen. Berlin: Henschel.

Engler, Wolfgang (2002): Die Ostdeutschen als Avantgarde. Berlin: Aufbau-Verlag.

Erikson, Erik H. (1973 [1956]): Das Problem der Ich-Identität, in: ders.: Identität und Lebenszyklus, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 123-212.

Esslin, Martin (1961): Brecht. The Man and his Work. Garden City: Doubleday.

Essmann, Elke (2000): Die neuen Berufe: Wege in die Boombranchen. Niederhausen: Falken.

Ewen, Frederic (1970): Bertolt Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Hamburg: Claassen.

Fabel, Martin (1998): Kulturpolitisches Controlling. Ziele, Instrumente und Prozesse der Theaterförderung in Berlin. Frankfurt/M.: Peter Lang.

Fassmann, Kurt (1958): Brecht. Eine Bildbiographie. München: Kindler.

Fetting, Hugo (Hg.) (1989): Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Berlin [West]: Argon.

Fiedler, Leonhard M. (1975): Max Reinhardt. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Fischer-Lichte, Erika (1983): Semiotik des Theaters (Band 3). Die Aufführung als Text. Tübingen: Gunter Narr.

Fischer-Lichte, Erika (1998): Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur, in: dies. et al. (Hg.): Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde, Tübingen/Basel: Francke, 1-20.

Fischer-Lichte, Erika (2001): Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen: Francke.

Fischer-Lichte, Erika (2003): Performativität und Ereignis, in: dies. (Hg.): Performativität und Ereignis, Tübingen: Francke, 11-37.

Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Fischer-Lichte, Erika (2011): Performativität. Eine Einführung. Bielefeld: transcript.

Fohrbeck, Karla et al. (1976): Arbeitnehmer oder Unternehmer? Zur Rechtssituation der Kulturberufe. Berlin: Schweitzer.

Foucault, Michel (1989[1977]): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit (Band 1). Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Friedrich, Erhard/Henning Rischbieter (Hg.) (1980): Theater 1980. Jahrbuch der Zeitschrift ›Theater heute‹. Seelze: Friedrich.

Fröhlich, Romy et al. (2005): Public Relations. Daten und Fakten der geschlechtsspezifischen Berufsfeldforschung. München: Oldenbourg.

Früchtl, Josef/Jörg Zimmermann (2001): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, in: dies. (Hg.): Ästhetik der Inszenierung, Frankfurt: Suhrkamp, 9-47.

Fuegi, John (1994): Brecht and Company. Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama. New York: Grove Press.

Fuhrich, Edda/Gisela Prossnitz (Hg.) (1987): Max Reinhardt. ›Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt‹. München/Wien: Albert Langen.

Funke, Christoph (1996): Max Reinhardt. Berlin: Morgenbuch.

Garaventa, Alexandra (2006): Regietheater in der Oper. Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners Ring des Nibelungen. München: Meidenbauer.

Gebhardt, Winfried (1993a): Einleitung. Grundlinien der Entwicklung des Charismakonzeptes in den Sozialwissenschaften, in: ders. et al. (Hg.): Charisma. Theorie – Religion – Politik, Berlin/New York: de Gruyter, 1-12.

Gebhardt, Winfried (1993b): Charisma und Ordnung. Formen des institutionalisierten Charisma – Überlegungen in Anschluß an Max Weber, in: ders. et al. (Hg.): Charisma. Theorie – Religion – Politik, Berlin/New York: de Gruyter, 47-68.

Geertz, Clifford (1983): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Geitner, Ursula (Hg.) (1988): Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne. Bielefeld: Cordula Haux.

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen (Hg.) (1950): Deutsches Bühnen Jahrbuch 1950. Hamburg: Richard Hermes.

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen (Hg.) (1963): Deutsches Bühnen Jahrbuch 1963. Hamburg: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen.

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen (Hg.) (1968): Deutsches Bühnen Jahrbuch 1968. Hamburg: Bühnenschriften-Vertriebs-Gesellschaft.

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen (Hg.) (1973): Deutsches Bühnen-Jahrbuch 1973. Hamburg: Bühnenschriften-Vertriebs-Gesellschaft.

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen (Hg.) (1978): Deutsches Bühnen Jahrbuch. Spielzeit 1977/78. Hamburg: Bühnenschriften-Vertriebs-Gesellschaft.

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen (Hg.) (1983): Deutsches Bühnen Jahrbuch. Spielzeit 1982/83. Hamburg: Bühnenschriften-Vertriebs-Gesellschaft.

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen (Hg.) (1987): Deutsches Bühnen Jahrbuch. Spielzeit 1986/87. Hamburg: Bühnenschriften-Vertriebs-Gesellschaft.

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen (Hg.) (1993): Deutsches Bühnen Jahrbuch. Spielzeit 1992/93. Hamburg: Bühnenschriften-Vertriebs-Gesellschaft.

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.) (1998): Deutsches Bühnen Jahrbuch. Spielzeit 1997/98. Hamburg: Bühnenschriften-Vertriebs-Gesellschaft.

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.) (2003): Deutsches Bühnen Jahrbuch. Spielzeit 2002/2003. Hamburg: Bühnenschriften-Vertriebs-Gesellschaft.

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (Hg.) (2008): Deutsches Bühnen Jahrbuch. Spielzeit 2007/2008 Hamburg: Bühnenschriften-Vertriebs-Gesellschaft.

Gerhards, Jürgen (1997): Soziologie der Kunst. Einleitende Bemerkungen, in: ders. (Hg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen: Westdeutscher Verlag, 7-21.

Gerhards, Jürgen/Helmut K. Anheier (1997): Das literarische Kräftefeld als ausdifferenziertes und intern stratifiziertes System, in: Gerhards, Jürgen (Hg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen: Westdeutscher Verlag, 125-142.

Gerhardt, Uta (1976): Georg Simmels Bedeutung für die Geschichte des Rollenbegriffs in der Soziologie, in: Böhringer, Hannes/Karlfried Gründer (Hg.): Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende, Frankfurt/M.: Klostermann, 71-89.

Gerhardt, Uta (1991): Typenbildung, in: Flick, Uwe (Hg.): Handbuch Qualitative Sozialforschung, München: Psychologie Verlags Union, 435-439.

Giegel, Hans-Joachim et al. (1987): Industriearbeit und Selbstbehauptung. Opladen: Leske + Budrich.

Gil, Alberto (2008): Rhetorik als Humanwissenschaft. Anmerkungen zur rhetorischen Dimension des dialogischen Denkens, in: Schmitz-Emans, Monika et al. (Hg.): Komparatistik als Humanwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Manfred Schmeling, Würzburg: Königshausen & Neumann, 283-293.

Girshausen, Theo (1996): Gustav Rudolf Sellner im Intendantentheater der Fünfziger Jahre, in: Buck, Elmar et al. (Hg.): Gustav Rudolf Sellner. Regisseur und Intendant 1905-1990, Düsseldorf: Grupello, 19-32.

Glauser, Andrea (2009): Verordnete Entgrenzung. Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst. Bielefeld: transcript.

Glawion, Sven et al. (2007): Einleitung, in: dies. (Hg.): Erlöser. Figurationen männlicher Hegemonie, Bielefeld: transcript, 13-26.

Gleber, Klaus (1979): Theater und Öffentlichkeit. Produktions- und Rezeptionsbedingungen politischen Theaters am Beispiel Piscator 1920-1966. Bern: Lang.

Goedhart, Gerda (Hg.) (1988): Bertolt Brecht Porträts. Zürich: Arche.

Goffman, Erving (1969 [1956]): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag [The presentation of self in everyday life]. München: Piper.

Goldmann, Lucien (1955): Le dieu caché; étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine. Paris: Gallimard.

Goldschmit, Rudolf K. (1922): Die Schauspielerin. Ihr Weg, ihre Gestalt und ihre Wirkung. Stuttgart: Hädecke.

Grimm, Reinhold (1959): Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes. Nürnberg: Carl.

Gronemeyer, Nicole/Bernd Stegemann (Hg.) (2009): Lektionen 2 – Regie. Berlin: Verlag Theater der Zeit.

Gründgens, Gustaf (1948): Auf der Suche nach dem Gesicht des Theaters, in: ders. (Hg.) (1953): Wirklichkeit des Theaters, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 179-197.

Grunert, Eike Wilhelm (2002): Werkschutz contra Inszenierungskunst – Der urheberrechtliche Gestaltungsspielraum der Bühnenregie. München: C. H. Beck.

Gutjahr, Ortrud (2008): Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilungen im Regietheater, in: dies. (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, Würzburg: Königshausen & Neumann, 13-25.

Haas, Willy (1958): Bert Brecht. Berlin: Colloquium.

Haberlik, Christina (2004): Theaterpaare. Berlin: Henschel.

Haberlik, Christina (2010): Regie-Frauen. Ein Männerberuf in Frauenhand. Leipzig: Henschel.

Hagemann, Carl (1902): Regie. Studien zur Dramatischen Kunst. Berlin/Leipzig: Schuster & Löffler.

Hanhart, Dieter (1964): Arbeiter in der Freizeit. Eine sozialpsychologische Untersuchung. Bern: Hans Huber.

Hanna, Judith L. (1988): Dance, sex and gender. Signs of identity, dominance, defiance, and desire. Chicago: The University of Chicago Press.

Hannsen, Hanns (1908): Beiträge zur Technik der Bühnenregiekunst. Leipzig: Xenien.

Hänseroth, Albin (1969): Über die Notwendigkeit und Wege einer empirischen Soziologie des Theaters, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie (21; 3), 550-559.

Hänseroth, Albin (1974): Zur sozialen Lage der Theaterschaffenden in der Bundesrepublik Deutschland, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie (Sonderheft 17), 279-293.

Hänseroth, Albin (1976): Elemente einer integrierten empirischen Theaterforschung. Dargestellt an Entwicklungstendenzen des Theaters in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt/M.: Haag und Herchen.

Hänzi, Denis (2004): ›Machen Sie mal gar nichts – Seien Sie ein Mann‹. Inszenierungslogiken und Männlichkeitsrhetorik im Feld der Schweizer Männerbewegung. Bern: Schriftenreihe Kultursoziologie.

Hänzi, Denis (2007): Wir waren die Swissair. Piloten schauen zurück. Bern: Neue Berner Beiträge zur Soziologie (Band 7).

Hänzi, Denis (2009): Der ideale Regisseur. Zur Genese eines normativen Männlichkeitsmusters, in: Binswanger, Christa et al. (Hg.): Gender Scripts. Widerspenstige Aneignungen von Geschlechternormen, Frankfurt/M./New York: Campus, 143-160.

Hartmann, Michael (2002): Der Mythos von den Leistungseliten. Spitzenkarrieren und soziale Herkunft in Wirtschaft, Politik, Justiz und Wissenschaft. Frankfurt/M./New York: Campus.

Haunschild, Axel (2009): Ist Theaterspielen Arbeit?, in: Schößler, Franziska/Christine Bähr (Hg.): Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution, Bielefeld: transcript, 141-156.

Hausen, Karin (1976): Die Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Stuttgart: Klett, 363-393.

Hauser, Arnold (1974): Institutionen der Vermittlung, in: ders.: Soziologie der Kunst, München: C. H. Beck, 522-539.

Hayman, Ronald (1983): Brecht. A Biography. New York: Oxford University Press.

Hearn, Jeff (2004): From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men, in: Feminist Theory (5; 1), 49-72.

Hecht, Werner/Karl-Heinz Drescher (Hg.) (1978): Bertolt Brecht, 1898-1956. Zeit, Leben, Werk. Eine Bildmappe. Berlin [Ost]: Henschel.

Hecht, Werner (Hg.) (2000): Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Hecker, Kristine (2000 [1989]): Die Frauen in den frühen Commedia dell'Arte-Truppen, in: Möhrmann, Renate (Hg.): Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, Frankfurt/M.: Insel, 33-67.

Heinich, Nathalie (2011): A quoi servent les créateurs? L'art et le compromis démocratique, in: Ducret, André (Hg.): A quoi servent les artistes?, Zürich: Seismo, 13-30.

Heinrichs, Werner (2006): Der Kulturbetrieb. Bildende Kunst – Musik – Literatur – Theater – Film. Bielefeld: transcript.

Heintz, Bettina et al. (2007): Die Macht des Offensichtlichen. Bedingungen geschlechtlicher Personalisierung in der Wissenschaft, in: Zeitschrift für Soziologie (36; 4), 261-281.

Heinze, Thomas (1972): Theater zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit. Versuch einer theatersoziologischen Standortbestimmung, in: Soziale Welt, Jg. 23, 331-350.

Hennig, Michael/Hermann Kuschej (2006): Modelle der selbstverwalteten Altersvorsorge für Künstlerinnen und Künstler. Gutachten für die Enquete-Kommission ›Kultur in Deutschland‹. Köln/Wien: ESCE.

Henning, Celina (2002): Karrieren unter der Lupe: Film – Schauspiel – Tanz. Würzburg: Lexika.

Henrichfreise, Birgit (2002): Hochschulausbildung in künstlerischen Berufen, in: Zimmermann, Olaf/Gabriele Schulz (Hg.): Kulturelle Bildung in der Wissensgesellschaft. Zukunft der Kulturberufe, Berlin: Deutscher Kulturrat, 237-268.

Henrichs, Benjamin/Ivan Nagel (1996): Liebe! Liebe! Liebe! ist die Seele des Genies. Vier Regisseure des Welttheaters: Luc Bondy, Frank Castorf, Peter Sellars, Robert Wilson. München: Carl Hanser.

Herald, Heinz (1915): Max Reinhardt. Ein Versuch über das Wesen der modernen Regie. Berlin: Felix Lehmann.

Herald, Heinz (1953): Max Reinhardt. Bildnis eines Theatermannes. Hamburg: Rowohlt.

Herrig, Hans (1879): Die Meininger, ihre Gastspiele und deren Bedeutung für das deutsche Theater. Dresden: Hof-Verlagsbuchhandlung.

Herrmann, Hans-Christian von (2005): Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft. München: Wilhelm Fink.

Hildenbrand, Bruno (1988): Bäuerliche Eßkultur und die widersprüchliche Einheit von Tradition und Moderne im bäuerlichen Familienbetrieb, in: Soziale Welt (Sonderband 6), 313-323.

Hinz, Melanie (2006): Weiblicher und männlicher Blick. Andrea Breths und Michael Thalheimers Inszenierungen von Lessings ›Emilia Galotti‹ (unveröffentlichte Diplomarbeit). Universität Hildesheim.

Hiß, Guido (2005): Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000. München: Epodium.

Hitzler, Ronald (1994): Sinnbasteln. Zur subjektiven Aneignung von Lebensstilen, in: Mörth, Ingo/Gerhard Fröhlich (Hg.): Das symbolische Kapital der Lebensstile, Frankfurt/M./New York: Campus, 75-92.

Hitzler, Ronald (1999): Die Entdeckung der Lebens-Welten. Individualisierung im sozialen Wandel, in: Willems, Herbert/Alois Hahn (Hg.): Identität und Moderne, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 231- 249.

Hodge, Francis (1971): Play directing. Analysis, communication, and style. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Hoffmann, Eric Alexander (1997): Theater als System. Eine Evolutionsgeschichte des modernen Theaters. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Holledge, Julie (1981): Innocent Flowers. Women in the Edwardian Theatre. London: Virago Press.

Holtz, Corinne (2005): Ruth Berghaus. Ein Portrait. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

Honegger, Claudia (1978): Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie kultureller Deutungsmuster, in: dies. (Hg.): Die Hexen der Neuzeit. Studien zur Sozialgeschichte eines kulturellen Deutungsmusters, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 25-34.

Honegger, Claudia (1989): ›Weiblichkeit als Kulturform‹. Zur Codierung der Geschlechter in der Moderne, in: Haller, Max et al. (Hg.): Kultur und Gesellschaft, Frankfurt/M./New York: Campus, 142-155.

Honegger, Claudia (1992): Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib. 1750-1850. Frankfurt/M./New York: Campus.

Honegger, Claudia (2001): Deutungsmusteranalyse reconsidered, in: Burkholz, Roland et al. (Hg.): Materialität des Geistes. Zur Sache der Kultur. Im Diskurs mit Ulrich Oevermann, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 107-136.

Honegger, Claudia (2010): Die Männerwelt der Banken: Prestigedarwinismus im Haifischbecken, in: dies. et al. (Hg.): Strukturierte Verantwortungslosigkeit. Berichte aus der Bankenwelt, Berlin: Suhrkamp, 160-169.

Howe, Elizabeth (1992): The First English Actresses. Women and Drama 1660-1700. Cambridge: Cambridge University Press.

Hungerbühler, Andrea (2009): Hegemoniale Maskulinität im Bergführerberuf? Empirische Befunde und theoretische Implikationen, in: Binswanger, Christa et al. (Hg.): Gender Scripts. Widerspenstige Aneignungen von Geschlechternormen, Frankfurt/M./New York: Campus, 119-141.

Hungerbühler, Andrea (2013): »Könige der Alpen«. Zur Kultur des Bergführerberufs. Bielefeld: transcript.

Iden, Peter (1986): Das Theater braucht den Inszenator, in: Theater heute. Jahrbuch 1986, 46-50.

Ihering, Herbert (1959): Bertolt Brecht und das Theater. Berlin: Rembrandt.

Irmer, Thomas/Matthias Schmidt (2003): Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR – Ein kurzer Abriss mit längeren Interviews. Berlin: Alexander.

Jaretzky, Reinhold (2006): Bertolt Brecht. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

Jauss, Hans Robert (1979): Soziologischer und ästhetischer Rollenbegriff, in: Marquard, Odo/Karlheinz Stierle (Hg.): Identität, München: Fink, 599-607.

Kaiser, Joachim et al. (2010): Regietheater – Theaterregie. Zur Lage des deutschen Theaters. Edition Stiftung Schloss Neuhardenberg. Berlin: Verlag Theater der Zeit.

Kaluta, John (2003): The perfect stage crew. The compleat technical guide for high school, college, and community theater. New York: Allworth Press.

Karasek, Hellmuth (1969): Ruhe als erste Bürgerpflicht – Peter Löffler wurde nach dreieinhalb Monaten von seinem Direktionsposten am Zürcher Schauspielhaus gefeuert, in: DIE ZEIT, 19.12.1969, 51.

Karasek, Hellmuth (1978): Bertolt Brecht. Der jüngste Fall eines Theaterklassikers. München: Kindler.

Kässens, Wend/Jörg W. Gronius (1990): Theatermacher. Gespräche mit Luc Bondy, Jürgen Flimm, Hansgünther Heyme, Hans Neuenfels, Peter Palitzsch, Claus Peymann, Frank-Patrick Steckel, George Tabori und Peter Zadek. Frankfurt/M.: Athenäum Taschenbuch (Hain).

Keck, Sabine (1988): Die Regie hat das Wort. Meinungen zum Musiktheater. Braunschweig: Westermann.

Kelle, Udo/Susann Kluge (1999): Vom Einzelfall zum Typus. Fallvergleich und Fallkontrastierung in der qualitativen Sozialforschung. Opladen: Leske + Budrich.

Kesting, Marianne (1968): Bertolt Brecht. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

Khuon, Ulrich (2008): Abhängigkeiten im Regietheater. Über Regisseure, Schauspieler und theatralische Lügen, in: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, Würzburg: Königshausen & Neumann, 53-57.

Kim, Yun Geol (2006): Der Stellenwert Max Reinhardts in der Entwicklung des modernen Regietheaters. Reinhardts Theater als suggestive Anstalt. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Kirschstein, Corinna (2009): Theater – Wissenschaft – Historiographie. Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig. Leipzig: Universitätsverlag.

Klein, Gabriele (1992): FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Weinheim: Quadriga.

Klotz, Volker (1967): Bertolt Brecht. Versuch über das Werk. Bad Homburg: Gehlen.

Knopf, Jan (2006): Bertolt Brecht. Leben, Werk, Wirkung. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Kohli, Martin (1988): Normalbiographie und Individualität. Zur institutionellen Dynamik des gegenwärtigen Lebenslaufregimes, in: Brose, Hanns-Georg/Bruno Hildenbrand (Hg.): Vom Ende des Individuums zur Individualität ohne Ende, Opladen: Leske + Budrich, 33-53.

Koopmann, Helmut/Theo Stammen (Hg.) (1983): Bertolt Brecht. Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung. München: Ernst Vögel.

Koppetsch, Cornelia (2011): Symbolanalytiker – ein neuer Expertentypus? Einige Thesen zum Wandel akademischer Berufsfelder, in: Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft (39; 3), 407-433.

Kosch, Wilhelm (Hg.) (1953): Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch. Bern/München: Saur.

Kotte, Andreas (2002): Theatralität konstituiert Gesellschaft, Gesellschaft Theater. Was kann Theaterhistoriographie leisten?, in: Theaterwissenschaftliche Beiträge. Insert zu Theater der Zeit (6/2002), 2-9.

Kotte, Andreas (2003): Vorwort, in: Wüthrich, Werner: Bertolt Brecht und die Schweiz, Zürich: Chronos, 7-10.

Kotte, Andreas (2005a): Theaterwissenschaft. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

Kotte, Andreas (Hg.) (2005b): Theaterlexikon der Schweiz. Dictionnaire du théâtre en Suisse. Dizionario teatrale svizzero. Lexicon da teater svizzer. Drei Bände. Zürich: Chronos.

Krajewski, Markus (2004): Über Projektemacherei. Eine Einleitung, in: (ders.) (Hg.): Projektemacher. Zur Produktion von Wissen in der Vorform des Scheiterns, Berlin: Kadmos, 7-25.

Kraus, Dorothea (2007): Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren. Frankfurt/M./New York: Campus.

Kuhn, Elisabeth Christine (2005): Die Bühneninszenierung als komplexes Werk. Baden-Baden: Nomos.

Lasswell, Harold D. (1948): The Structure and Function of Communication in Society, in: Bryson, Lyman (Hg.): The Communication of Ideas, New York: Harper & Brothers, 37-52.

Lattmann, Dieter (1988): Kennen Sie Brecht? Stationen seines Lebens. Stuttgart: Reclam.

Lazardzig, Jan (2006): ›Masque der Possibilität‹. Experiment und Spektakel barocker Projektemacherei, in: Schramm, Helmar et al. (Hg.): Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert, Berlin: de Gruyter, 176-212.

Lazarowicz, Klaus/Christopher Balme (1991): Regie, in: dies. (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart: Reclam, 302-305.

Legband, Paul (1947): Der Regisseur. Hamburg: Toth.

Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.

Lemmer, Klaus J. (Hg.) (1955): Deutsche Schauspieler der Gegenwart. Berlin: Rembrandt.

Lipp, Wolfgang (1985): Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten. Berlin: Reimer.

Lobert, Verena (2008): Krise der Männlichkeit? Eine Dramen- und Aufführungsanalyse von Goethes ›Faust 1‹ und seiner Inszenierung von Michael Thalheimer 2004 (unveröffentlichte Diplomarbeit). Universität Hildesheim.

Löffler, Peter (1966): Regie, in: Hürlimann, Martin (Hg.): Das Atlantisbuch des Theaters, Zürich: Atlantis, 325-330.

Lüders, Christian (1991): Deutungsmusteranalyse. Annäherungen an ein risikoreiches Konzept, in: Garz, Detlef/Klaus Kraimer (Hg.): Qualitativ-empirische Sozialforschung. Konzepte, Methoden, Analysen, Opladen: Westdeutscher Verlag, 377-408.

Luhmann, Niklas (1997): Weltkunst, in: Gerhards, Jürgen (Hg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen: Westdeutscher Verlag, 55-102.

Luhmann, Niklas (2004 [1986]): Codierung und Programmierung. Bildung und Selektion im Erziehungssystem, in: ders.: Schriften zur Pädagogik, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 23-47.

Lukács, Georg (1961 [1914]): Zur Soziologie des modernen Dramas, in: ders.: Schriften zur Literatursoziologie, Neuwied: Luchterhand, 261-295.

Mannheim, Karl (1984 [1925]): Konservatismus. Ein Beitrag zur Soziologie des Wissens. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Marx, Peter W. (2006): Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur. Tübingen: Francke.

May, Ursula (1998): Theaterfrauen. Fünfzehn Porträts. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Mayer, Hans (1996): Brecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Mayer, Rudolf (1977): Zur Bedeutung des Symbolischen Interaktionismus für die Theorie des Theater- und Rollenspiels, in: Communications. Internationale Zeitschrift für Kommunikationsforschung (3; 2), 223-240.

Mayntz, Renate (1970): Role Distance, Role Identification, and Amoral Role Behavior, in: Archives Européennes Sociologiques (Band 11), 368-378.

Mead, George Herbert (1968 [1934]): Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus [Mind, Self, and Society]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Melchinger, Siegfried (1961): Drama zwischen Shaw und Brecht. Bremen: Schünemann.

Melchinger, Siegfried/Rosemarie Clausen (1965): Schauspieler. Sechsunddreissig Portraits. Velber bei Hannover: Friedrich.

Melchinger, Ulrich (1966): Zur Geschichte der Regie, in: Martin Hürlimann (Hg.): Das Atlantisbuch des Theaters, Zürich: Atlantis, 331-340.

Menger, Pierre-Michel (1999): Artistic labor markets and careers, in: Annual Review of Sociology, Jg. 25, 541-574.

Menger, Pierre-Michel (2006): Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers, Konstanz: UVK.

Meuser, Michael (1998): Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster. Opladen: Leske + Budrich.

Meuser, Michael (2001): Männerwelten. Zur kollektiven Konstruktion hegemonialer Männlichkeit. Skript zum gleichnamigen Vortrag an der ersten Tagung des Arbeitskreises für interdisziplinäre Männer- und Geschlechterforschung (AIM Gender).

Meuser, Michael (2006): Hegemoniale Männlichkeit. Überlegungen zur Leitkategorie der Men's Studies, in: Aulenbacher, Brigitte et al. (Hg.): FrauenMännerGeschlechterforschung. State of the Art, Münster: Westfälisches Dampfboot, 160-174.

Meuser, Michael/Reinhold Sackmann (1992): Zur Einführung: Deutungsmusteransatz und empirische Wissenssoziologie, in: dies. (Hg.): Analyse sozialer Deutungsmuster. Beiträge zur empirischen Wissenssoziologie, Pfaffenweiler: Centaurus, 9-37.

Meyer, Ruth (1977): Das Berechtigungswesen in seiner Bedeutung für Schule und Gesellschaft im 19. Jahrhundert, in: Hermann, Ulrich (Hg.): Schule und Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Sozialgeschichte der Schule im Übergang zur Industriegesellschaft, Weinheim: Beltz, 371-383.

Meyerhold, Wsewolod (1979 [1927]): Die Kunst des Regisseurs, in: Fewralski, Aleksandr W. (Hg.): Wsewolod Meyerhold: Schriften, Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche (Bd. 2), Berlin [Ost]: Henschel, 144-155.

Miles-Brown, John (1980): Directing drama. London: Peter Owen.

Mittenzwei, Werner (Hg.) (1977): Wer war Brecht? Berlin [West]: Verlag das europäische Buch.

Mittenzwei, Werner (1979): Das Zürcher Schauspielhaus 1933-1945 oder Die letzte Chance. Berlin [Ost]: Henschel.

Mittenzwei, Werner (1986): Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln. Berlin [Ost]/Weimar: Aufbau-Verlag.

Mitter, Shomit/Maria Shevtsova (Hg.) (2005): Fifty Key Theatre Directors. London/New York: Routledge.

Möhrmann, Renate (Hg.) (2000 [1989]): Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt/M.: Insel.

Moeschler, Olivier (2011): A quoi servent les cinéastes? Le Nouveau cinéma suisse, l'Etat et l'invention de l'auteur de cinéma, in: Ducret, André (Hg.): A quoi servent les artistes?, Zürich: Seismo, 111-142.

Mohr, Reinhard (1992): Zaungäste. Die Generation, die nach der Revolte kam. Frankfurt/M.: Fischer.

Monks, Aoife (2006): Predicting the Past: Histories and Futures in the Work of Women Directors, in: Harris, Geraldine/Elaine Aston (Hg.): Feminist Futures? Theatre, Performance, Play, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 88-104.

Müller, Hans-Peter (2007): Max Weber. Eine Einführung in sein Werk. Köln: Böhlau.
Münch, Richard/Max Pechmann (2009): Der Kampf um Sichtbarkeit. Zur Kolonisierung des wissenschaftsinternen Wettbewerbs durch wissenschaftsexterne Evaluationsverfahren, in: Bogumil, Jörg/Rolf G. Heinze (Hg.): Neue Steuerung von Hochschulen. Eine Zwischenbilanz, Berlin: edition sigma, 67-92.
Müry, Andres (2001): König mit Dornkrone, in: Focus Magazin vom 22.10.2001.
Mumford, Meg (2009): Bertolt Brecht. Abingdon: Routledge.
Nagel, Ivan (1989): Der Theaterarbeiter. Lobrede auf Peter Stein zur Verleihung des Goethe-Preises 1988, in: ders.: Kortner – Zadek – Stein, München: Hanser, 63-84.
Nassehi, Armin (2011): Ungedeckte Kredite. Industriestaaten und Finanzmärkte haben darauf vertraut, dass die Zukunft die Probleme der Gegenwart löst – ein Fehler, in: Süddeutsche Zeitung vom 22.11.2011, 2.
Neckel, Sighard (2001): ›Leistung‹ und ›Erfolg‹. Die symbolische Ordnung der Marktgesellschaft, in: Barlösius, Eva et al. (Hg.): Gesellschaftsbilder im Umbruch. Soziologische Perspektiven in Deutschland, Opladen: Leske + Budrich, 245-265.
Neckel, Sighard (2002): Ehrgeiz, Reputation und Bewährung. Zur Theoriegeschichte einer Soziologie des Erfolgs, in: Burkart, Günter/Jürgen Wolf (Hg.): Lebenszeiten. Erkundungen zur Soziologie der Generationen, Opladen: Leske + Budrich, 103-117.
Neef, Sigrid (1989): Das Theater der Ruth Berghaus. Frankfurt/M.: S. Fischer.
Neuenfels, Hans (2011): Das Bastardbuch. Autobiografische Stationen. München: Edition Elke Heidenreich bei C. Bertelsmann.
Nickel, Hans-Wolfgang (2005): Regie – Thema und Konzept. Ein Buch für Planung und Organisation von Theaterprojekten. Milow: Schibri.
Nix, Christoph et al. (Hg.) (2008): Normalvertrag Bühne. Handkommentar. Baden-Baden: Nomos.
Nühlen, Karl (1953): Das Publikum und seine Aktionsarten, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie (5; 4), 446-474.
Oevermann, Ulrich (1973): Zur Analyse der Struktur von sozialen Deutungsmustern (Manuskript), Frankfurt/M., in: Sozialer Sinn. Zeitschrift für Hermeneutische Sozialforschung (2; 1), 3-33.
Oevermann, Ulrich (1985): Versozialwissenschaftlichung der Identitätsformation und Verweigerung von Lebenspraxis: Eine aktuelle Variante der Dialektik der Aufklärung, in: Lutz, Burkart (Hg.): Soziologie und gesellschaftliche Entwicklung, Frankfurt/M./New York: Campus, 463-474.
Oevermann, Ulrich (1991): Genetischer Strukturalismus und das sozialwissenschaftliche Problem der Erklärung der Entstehung des Neuen, in: Müller-Doohm, Stefan (Hg.): Jenseits der Utopie: Theoriekritik der Gegenwart, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 267-336.

Oevermann, Ulrich (1993): Die objektive Hermeneutik als unverzichtbare methodologische Grundlage für die Analyse von Subjektivität, in: Jung, Thomas/Stefan Müller-Doohm (Hg.): ›Wirklichkeit‹ im Deutungsprozeß. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 106-189.

Oevermann, Ulrich (1996): Theoretische Skizze einer revidierten Theorie professionalisierten Handelns, in: Combe, Arno/Werner Helsper (Hg.): Pädagogische Professionalität, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 70-182.

Oevermann, Ulrich (1999): Bewährungsdynamik und Jenseitskonzepte – Konstitutionsbedingungen von Lebenspraxis, in: Schweidler, Walter (Hg.): Wiedergeburt und kulturelles Erbe, Sankt Augustin: Academica, 289-338.

Oevermann, Ulrich (2000): Die Methode der Fallrekonstruktion in der Grundlagenforschung sowie der klinischen und pädagogischen Praxis, in: Kraimer, Klaus (Hg.): Die Fallrekonstruktion. Sinnverstehen in der sozialwissenschaftlichen Forschung, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 58-156.

Oevermann, Ulrich (2001): Die Struktur sozialer Deutungsmuster. Versuch einer Aktualisierung, in: Sozialer Sinn, Zeitschrift für Hermeneutische Sozialforschung (2; 1), 35-81.

Oevermann, Ulrich (2003): Künstlerische Produktion aus soziologischer Perspektive, in: Rohde-Dachser, Christa (Hg.): Unaussprechliches gestalten: über Psychoanalyse und Kreativität, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 128-157.

Oevermann, Ulrich et al. (1979): Die Methodologie einer ›objektiven Hermeneutik‹ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften, in: Soeffner, Hans-Georg (Hg.): Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften, Stuttgart: Metzler, 352-434.

Parma, Clemens (1959): Max Reinhardt. Ein Lebensbild. Bad Homburg: Pforten-Verlag Schwabe.

Paul, Arno (1981 [1971]): Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln, in: Klier, Helmar (Hg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 208-237.

Pavis, Patrice (2011): La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives. Paris: Colin.

Pedersen, Jean Elisabeth (2004): Le Théâtre Féministe de Marya Chéliga, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France, Jg. 131, 31- 64.

Peter-Bolaender, Martina (2001): Choreographinnen im zeitgenössischen Tanz, in: Gienger, Sibylle/Martina Peter-Bolaender (Hg.): Frauen – Körper – Kunst. Frauen- und Geschlechterforschung bezogen auf Musik, Tanz, Theater und Bildende Kunst, Kassel: Furore, 105-137.

Petersen, Klaus-Dietrich (1966): Bertold Brecht. Leben und Werk. Dortmund: Stadtbücherei.

Pidoux, Jean-Yves et al. (2004): Les figures complexes de l'intermittence et de l'intégration. Formation et emploi dans les professions artistiques du spectacle.

Bern: Nationales Forschungsprogramm Bildung und Beschäftigung (NFP 43), Synthesis 21.

Pilz, Dirk (2004): Die ganze Welt ist ein Projekt. Ein Versuch, in vier Thesen eine Antwort auf eine schwierige Frage zu finden: Was ist die Freie Szene?, in: Theater der Zeit (Hg.): Junge Talente. Schwerpunkt Freie Szene (01/2004), 25-28.

Pilz, Dirk (2011a): Man muss bestimmte Menschen meiden. Karin Beier, demnächst Intendantin am Hamburger Schauspielhaus, über Erfolg und gutes Theater (Interview), in: Berliner Zeitung vom 04.04.2011, 27.

Pilz, Dirk (2011b): Wem gehört die Bühne?, in: Berliner Zeitung vom 04.04.2011, 25.

Plessner, Helmuth (1953 [1948]): Zur Anthropologie des Schauspielers, in: Ders.: Zwischen Philosophie und Gesellschaft. Ausgewählte Abhandlungen und Vorträge, Bern: Francke, 180-192.

Poerschke, Karl (1951): Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie. Emsdetten: Lechte.

Pongratz, Hans J./G. Günter Voß (2003): Arbeitskraftunternehmer. Erwerbsorientierungen in entgrenzten Arbeitsformen. Berlin: edition sigma.

Popp, Helmut (Hg.) (1979): Theater und Publikum. München: Oldenbourg.

Primavesi, Patrick (2008): Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800. Frankfurt/M./New York: Campus.

Pruner, Michel (2000): La fabrique du théâtre. Paris: Nathan.

Puschmann, Claudia (2000): Fahrende Frauenzimmer. Zur Geschichte der Frauen an deutschen Wanderbühnen (1670-1760). Herbolzheim: Centaurus.

Rapp, Uri (1973): Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt: Luchterhand.

Rapp, Uri (1993): Rolle, Interaktion, Spiel. Einführung in die Theatersoziologie. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.

Raschèr, Andrea F. G. (1989): Für ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs. Baden-Baden: Nomos.

Reinsberg, Ilsedore (2000): Berufsbild und Berufspraxis des Dramaturgen, in: Reichel, Peter (Hg.): Studien zur Dramaturgie. Kontexte, Implikationen, Berufspraxis, Tübingen: Gunter Narr, 322-398.

Ricklefs, Sven (1994): Matthias Hartmann, in: Roeder, Anke/Sven Ricklefs (Hg.): Junge Regisseure, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch, 17-26.

Riess, Curt (1985): Theater gegen das Publikum – Aida als Putzfrau und andere Missetaten. München/Wien: Albert Langen.

Rodgers, James W./Wanda C. Rodgers (1995): Play director's survival kit. A complete step-by-step guide to producing theater in any school or community setting. Hoboken: John Wiley & Sons.

Röckrath, Gereon (1994): Grundzüge des Bühnenarbeitsrechts, in: Rauhe, Hermann/Christine Demmer (Hg.): Kulturmanagement. Theorie und Praxis einer professionellen Kunst, Berlin/New York: de Gruyter, 443-457.

Roeder, Anke/Sven Ricklefs (Hg.) (1994): Junge Regisseure. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch.

Roeder, Anke/C. Bernd Sucher (Hg.) (2005): Radikal jung. Regisseure: Porträts, Gespräche, Interviews. Berlin: Theater der Zeit.

Roessler, Peter (Hg.) (2004): Die vergessenen Jahre. Zum 75. Jahrestag der Eröffnung des Max Reinhardt Seminars. Wien: Max Reinhardt Seminar.

Rogger, Michael (1976): Urheberrechtliche Fragen bei der Inszenierung von Bühnenwerken. Dissertationsschrift. München.

Röper, Henning (2001): Handbuch Theatermanagement. Betriebsführung, Finanzen, Legitimation und Alternativmodelle. Köln: Böhlau.

Rossié, Michael (2010): Ruhe Bitte! Wir proben! Kleines Handbuch für Regieassistenten. Berlin: Alexander.

Rühle, Günther (1976): Die Suche nach der Kunst. Elf Jahre Theaterarbeit in Bremen (1962-1973), in: ders. (Hg.): Theater in unserer Zeit (Band 1), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 186-205.

Rühle, Günther (1982): Anarchie in der Regie. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Ruprecht, Hans-George (1976): Theaterpublikum und Textauffassung. Eine textsoziologische Studie zur Aufnahme und Wirkung von Eugène Scribes Theaterstücken im deutschen Sprachraum. Bern: Lang.

Rychner, Marianne (2006): Grenzen der Marktlogik. Die unsichtbare Hand in der ärztlichen Praxis. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Schallberger, Peter (2002): Fortschreitende Modernisierung, in: Honegger, Claudia et al. (Hg.): Die Zukunft im Alltagsdenken. Szenarien aus der Schweiz, Konstanz: UVK, 131-174.

Schallberger, Peter (2003): Identitätsbildung in Familie und Milieu. Zwei mikrosoziologische Untersuchungen. Frankfurt/M./New York: Campus.

Schallberger, Peter (2004): Junge Gründerinnen und Gründer. Motive, ökonomisches Denken und Möglichkeiten der Förderung. Schriftenreihe Synthesis des Schweizerischen Nationalfonds, NFP 43 ›Bildung und Beschäftigung‹, Heft 10, Bern.

Schallberger, Peter (2007): Erosion der Leistungsethik? Fallrekonstruktiv-empirische Befunde am Beispiel von Unternehmensgründern, in: Chaponnière, Martine et al. (Hg.): Bildung und Beschäftigung. Beiträge der internationalen Konferenz in Bern, Zürich: Rüegger, 59-74.

Scheid, Claudia et al. (2006): Die Fallrekonstruktion von Unterrichtsinteraktionen im Rahmen einer Fallwerkstatt als Mittel der Professionalisierung im Lehramtsstudium, in: Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede, Frankfurt/M./New York: Campus, 4471-4480.

Schindhelm, Michael (2007): Mein Abenteuer Schweiz. Basel: Echtzeit.

Schläder, Jürgen (Hg.) (2006): OperMachtTheaterBilder. Neue Wirklichkeiten des Regietheaters. Leipzig: Henschel.

Schlenther, Paul (1895): Der Frauenberuf im Theater. Berlin: Taendler.

Schluchter, Wolfgang (1979): Die Entwicklung des okzidentalen Rationalismus. Eine Analyse von Max Webers Gesellschaftsgeschichte. Tübingen: Mohr.

Schluchter, Wolfgang (1988): Umbildungen des Charismas: Überlegungen zur Herrschaftssoziologie, in: ders. (Hg.): Religion und Lebensführung. Studien zu Max Webers Religions- und Herrschaftssoziologie (Band 2), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 535-553.

Schmeiser, Martin (2003): ›Missratene‹ Söhne und Töchter. Verlaufsformen des sozialen Abstiegs in Akademikerfamilien. Konstanz: UVK.

Scholz, Sylka (2004): ›Hegemoniale Männlichkeit‹ – Innovatives Konzept oder Leerformel?, in: Hertzfeld, Hella et al. (Hg.): GeschlechterVerhältnisse. Analysen aus Wissenschaft, Politik und Praxis, Berlin: Dietz, 33-45.

Schöne, Bruno (1927): Schauspiel und Publikum. Ein Beitrag zur Sociologie des Theaters im 19ten und 20ten Jahrhundert. Detmold: Topp und Möller.

Schulze, Gerhard (2002): Was bedeuten die Bretter, die die Welt bedeuten?, in: Balme, Christopher/Jürgen Schläder (Hg.): Inszenierungen: Theorie, Ästhetik, Medialität, Stuttgart: Metzler, 1-14.

Schumacher, Christina (2004): Zur Untervertretung von Frauen im Architekturberuf. Schriftenreihe Synthesis des Schweizerischen Nationalfonds, NFP 43 ›Bildung und Beschäftigung‹, Heft 12, Bern.

Schumacher, Ernst (1979): Leben Brechts in Wort und Bild. Berlin [Ost]: Henschel.

Schumacher, Ernst (2006): Mein Brecht. Erinnerungen 1943 bis 1956. Leipzig: Henschel.

Schüngel, Claus Ulrich (1996): Berufsverläufe freischaffender Theaterkünstler. Biographie-analytische Auswertung narrativer Interviews. Opladen: Leske + Budrich.

Schütt, Hans-Dieter (Hg.) (2008): Peymann von A bis Z. Berlin: Das Neue Berlin.

Schwänke, Ulf (1988): Der Beruf des Lehrers. Professionalität und Autonomie im historischen Prozess. Weinheim: Juventa.

Seglow, Ilse (1977): Work at a research programme, in: Gleichmann, Peter R. et al. (Hg.): Human Figurations. Essays for Norbert Elias, Amsterdam: Amsterdams Sociologisch Tijdschrift, 16-21.

Seyfarth, Constans (1979): Alltag und Charisma bei Max Weber. Eine Studie zur Grundlegung der ›verstehenden Soziologie‹, in: Sprondel, Walter M./Richard Grathoff (Hg.): Alfred Schütz und die Idee des Alltags in den Sozialwissenschaften, Stuttgart: Enke, 155-177.

Seyfarth, Constans (1989): Über Max Webers Beitrag zur Theorie professionellen beruflichen Handelns, zugleich eine Vorstudie zum Verständnis seiner Soziologie als Praxis, in: Weiss, Johannes (Hg.): Max Weber heute. Erträge und Probleme der Forschung, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 371-405.

Silbermann, Alphons (1966): Theater und Gesellschaft, in: Hürlimann, Martin (Hg.): Das Atlantisbuch des Theaters, Zürich: Atlantis, 387-406.

Silbermann, Alphons (1973): Einführung in die Soziologie des Theaters, in: ders.: Empirische Kunstsoziologie. Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie, Stuttgart: Enke, 174-187.

Simmel, Georg (1922 [1914]): L'art pour l'art, in: Simmel, Gertrud (Hg.): Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze von Georg Simmel, Potsdam: Kiepenheuer, 79-86.

Simmel, Georg (1968 [1908]): Zur Philosophie des Schauspielers, in: Landmann, Michael (Hg.): Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 75-95.

Simmel, Georg (1985 [1911]): Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem, in: Dahme, Heinz-Jürgen/Klaus Christian Köhnke (Hg.): Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 200-223.

Spotts, Frederic (1994): Bayreuth. Eine Geschichte der Wagner-Festspiele. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung.

Stadt Zürich (2004): Die ›Ära Löffler‹ am Schauspielhaus Zürich – ein abgebrochenes Experiment (Spielzeit 1969/70), in: dies. (Hg.): Lebenszeichen, Zürich: Stadtarchiv Zürich, 20.

Stahl, Christoph (1997): Die Regie im Urheberrecht. Ein Sparten- und Rechtsvergleich. Dissertationsschrift. Basel.

Stanitzek, Georg (2004): Der Projektmacher. Projektionen auf eine ›unmögliche‹ moderne Kategorie, in: Krajewski, Markus (Hg.): Projektemacher. Zur Produktion von Wissen in der Vorform des Scheiterns, Berlin: Kadmos, 29-48.

Stegemann, Bernd (2009): Regie als Beruf, in: Gronemeyer, Nicole/Bernd Stegemann (Hg.): Lektionen 2 – Regie, Berlin: Theater der Zeit, 38-55.

Stoessel, Marleen (1983): Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin. München/Wien: Hanser.

Stolze, Reinhold (1924): Die wissenschaftlichen Grundlagen der Inszenierung von Hebbels ›Maria Magdalene‹. Berlin/Leipzig: B. Behr's.

Stowell, Sheila (1992): Drama as Trade. Cicely Hamilton's Diana of Dobson's, in: Gardner, Vivien/Susan Rutherford (Hg.): The New Woman and her Sisters. Feminism and Theatre 1850-1914, New York/London: Harvester Wheatsheaf, 177-188.

Streckeisen, Ursula et al. (2007): Fördern und Auslesen. Deutungsmuster von Lehrpersonen zu einem beruflichen Dilemma. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Stümcke, Heinrich (1905): Die Frau als Schauspielerin. Leipzig: Friedrich Rothbarth.

Styan, John Louis (1982): Max Reinhardt. Cambridge: Cambridge University Press.

Sucher, C. Bernd (1988): Theaterzauberer – Schauspieler. 40 Porträts. München: Piper.

Sucher, C. Bernd (1990): Theaterzauberer 2 – Von Bondy bis Zadek. 10 Regisseure des deutschen Gegenwartstheaters. München: Piper.

Sucher, C. Bernd (Hg.) (1995): Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker. München: DTV.

Sucher, C. Bernd (Hg.) (1999): Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker. München: DTV.

Sucher, C. Bernd (Hg.) (2010): Henschel Theaterlexikon. Mit Stücke-Register. Berlin: Henschel.

Sydow, Annegret/Alexander Schlischefsky (1985 [1975]): Arbeitsfeld Theater. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Szabo, Dušan (2001): Traité de mise en scène. Méthode des actions scéniques paradoxales. Paris: L'Harmattan.

Tabori, George (1991): Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte. München/Wien: Carl Hanser Verlag.

Tabori, George (2002): Autodafé. Erinnerungen. Berlin: Wagenbach.

Tenbruck, Friedrich (1975): Das Werk Max Webers, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie (27; 4), 663-702.

Theater heute (1991): Theater 1991. Das Jahrbuch der Zeitschrift ›Theater heute‹. Zürich: Orell Füssli + Friedrich.

Theater heute (1993): Theater 1993. Das Jahrbuch der Zeitschrift ›Theater heute‹. Seelze: Erhard Friedrich.

Theater heute (1994): 1994. Die Aufführungen, Autoren, Spieler des Jahres. Theater 1994 – das Jahrbuch. Seelze: Erhard Friedrich

Theater heute (1995): 1995 – Das Jahrbuch. Seelze: Erhard Friedrich.

Theater heute (1996): 1996 – Das Jahrbuch. Seelze: Erhard Friedrich.

Theater heute (1998): Glück & Gesellschaft. Das Jahrbuch 1998. Berlin: Friedrich.

Theater heute (1999): Fortschritt & Geschichte. Das Jahrbuch 1999. Berlin: Friedrich.

Theater heute (2001): sitzen & schauen. Das Jahrbuch 2001, Berlin: Friedrich.

Theater heute (2003): Das unbequeme Erbe. Die Zukunft des Stadttheaters hat erst angefangen. Jahrbuch 2003. Berlin: Friedrich.

Theater heute (2005): Die neue Klassengesellschaft? Jahrbuch 2005. Berlin: Friedrich.

Theater heute (2007): Geist, Geld und Gagen. Jahrbuch 2007. Berlin: Friedrich.

Theater heute (2009): 1989 – Glückliche Tage. Jahrbuch 2009. Berlin: Friedrich.

Thierack, Anke (2002): Berufliche Vorstellungen von Studierenden in den Lehrämtern Primarstufe und Sekundarstufe I/II. Unter Berücksichtigung schulstufen- und geschlechtsspezifischer Besonderheiten. Münster: LIT.

Thimig-Reinhardt, Helene (1975): Wie Max Reinhardt lebte. Frankfurt/M.: Fischer.

Thomas, Helen (Hg.) (1993): Dance, Gender and Culture. Basingstoke/London: Macmillan.

Thomsen, Frank et al. (2006): Ungeheuer Brecht. Eine Biographie seines Werks. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Thurn, Hans Peter (1979): Können Künstler die Welt verändern? Alphons Silbermann zum 70. Geburtstag, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Jg. 31, 661-671.

Thurn, Hans Peter (1983): Die Sozialität der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie (Sonderheft 25), 287-318.

Thurn, Hans Peter (1997): Kunst als Beruf, in: Gerhards, Jürgen (Hg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen: Westdeutscher Verlag, 103-124.

Tönnies, Ferdinand (1912): Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie. Berlin: Karl Curtius.

Tönnies, Ferdinand (1926): Der Begriff der Gemeinschaft, in: ders. (Hg.): Soziologische Studien und Kritiken (Zweite Sammlung), Jena: Gustav Fischer, 266-276.

Tönnies, Ferdinand (1974 [1931]): Einbegleitungen von Julius Bunzel. Hugo Spitzer. Ferdinand Tönnies, in: Bab, Julius: Das Theater im Lichte der Soziologie, Stuttgart: Enke, sine pagina.

Torka, Marc (2009): Die Projektförmigkeit der Forschung. Baden-Baden: Nomos.

Uecker, Karin et al. (1998): Deutschland. Theaterfrauen in einem geeinten Land, in: Uecker, Karin (Hg.): Frauen im europäischen Theater heute, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 31-46.

Ullrich, Renate (1991): Mein Kapital bin ich selber. Gespräche mit Theaterfrauen in Berlin-O 1990/1991. Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information.

Unwin, Stephen (2004): So You Want to Be a Theatre Director? London: Nick Hern Books.

Villiger Heilig, Barbara (2005): Das Theaterkarussell, in: Neue Zürcher Zeitung vom 27.08.2005.

Völker, Klaus (1971): Brecht-Chronik. Daten zu Leben und Werk. München: Hanser.

Völker, Klaus (1976): Bertolt Brecht. Eine Biographie. München: Hanser.

Völker, Klaus (1987): Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur. Berlin: Hentrich.

Völker, Klaus (Hg.) (1994): Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ Berlin. Ein Querschnitt durch Geschichte und Ausbildungspraxis. Berlin: Hentrich.

Völker, Klaus (1999): Hans Lietzau. Schauspieler, Regisseur, Intendant. Berlin: Hentrich.

Völker, Klaus (2009): Die ganze Welt ist Bühne, und keiner schaut zu. Immer mehr Theater suchen den Superstar und vernachlässigen das – notwendige – Handwerk, in: Neue Zürcher Zeitung vom 27.06.2009.

Voswinkel, Stephan (2001): Anerkennung und Reputation. Die Dramaturgie industrieller Beziehungen. Konstanz: UVK.

Wagner, Achim (Hg.) (2001): Die Verfolgung und Ermordung des (Wilhelm) Richard Wagner, verübt allabendlich durch diverse Sängergruppen in den Opernhäusern der Welt, unter Anleitung profilierungssüchtiger und irrer Regietheater-Regisseure: Texte gegen den Kunstmord. Wien: Aarachne.

Wagner, Gabriele (2004): Anerkennung und Individualisierung. Konstanz: UVK.

Walgenbach, Katharina (2007): Gender als interdependente Kategorie, in: dies. et al. (Hg.): Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität, Opladen: Verlag Barbara Budrich, 23-64.

Walser, Dagmar/Barbara Engelhardt (Hg.) (2007): Eigenart Schweiz. Theater in der Deutschschweiz seit den 90er Jahren. Berlin: Theater der Zeit.

Walser, Robert (2006 [1908]): Feuer, in: Greven, Jochen (Hg.): Robert Walser. Berlin gibt immer den Ton an, Frankfurt/M.: Insel, 93-98.

Weber, Horst (Hg.) (1994): Oper und Werktreue. Fünf Vorträge. Stuttgart: Metzler.

Weber, Max (1988 [1904]): Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis, in: Winckelmann, Johannes (Hg.): Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen: Mohr, 146-214.

Weber, Max (1911): Geschäftsbericht, in: Verhandlungen des Ersten Deutschen Soziologentages vom 19.-22. Oktober 1910 in Frankfurt a.M., Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 39-62.

Weber, Max (1995 [1919]): Wissenschaft als Beruf. Nachwort von Friedrich Tenbruck. Stuttgart: Reclam.

Weber, Max (1972 [1922]): Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft, in: Kunczik, Michael (Hg.): Führung. Theorien und Ergebnisse, Düsseldorf: Econ, 41-51.

Weber, Max (1980 [1922]): Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen: Mohr.

Weigel, Hans (1958): Masken, Mimen und Mimosen. Liebeserklärung eines Zivilisten an die Welt hinter den Kulissen der Kulissen. Stuttgart: Henry Goverts.

Wenger, Martin (1928): Urheberrecht an der Regie. Dissertationsschrift. Königsberg i.Pr.

Wenzel, Harald (2000): Obertanen. Zur soziologischen Bedeutung von Prominenz, in: Leviathan. Berliner Zeitschrift für Sozialwissenschaft (28; 4), 452-476.

Wernet, Andreas (2000): Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik. Opladen: Leske + Budrich.

Wetscherek, Hugo (1998): Max Reinhardt. Manuskripte, Briefe, Dokumente. Wien: Inlibris.

Wetterer, Angelika (2008): Geschlechterwissen und soziale Praxis: Grundzüge einer wissenssoziologischen Typologie des Geschlechterwissens, in: dies. (Hg): Geschlechterwissen und soziale Praxis. Theoretische Zugänge – empirische Erträge, Königstein: Helmer, 39-63.

Wetzels, Walter D. (1980): Schauspielerinnen im 18. Jahrhundert. Zwei Perspektiven: Wilhelm Meister und die Memoiren der Schulze-Kummerfeld, in: Becker-Cantarino, Barbara (Hg.): Die Frau von der Reformation zur Romantik. Die Situation der Frau vor dem Hintergrund der Literatur- und Sozialgeschichte, Bonn: Bouvier, 195-216.

Winckler-Neubrand, Annemarie (1987): Urheber- und Leistungsschutzrechte bei der Theater-Inszenierung. Dissertationsschrift. Frankfurt/M.

Winds, Adolf (1925): Geschichte der Regie. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.

Wronewitz, Petra et al. (Hg.) (1999): Das Theater & das Urheberrecht. Versuche einer Aufklärung. Edition ›Theater und Kritik‹ (Band 3). Gießen: Focus.

Wüthrich, Werner (2003): Bertolt Brecht und die Schweiz. Zürich: Chronos.

Young, Kimball (1951): Handbook of Social Psychology. London: Kegan Paul.

Zadek, Peter (1998): My way. Eine Autobiographie. 1926-1969. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Zadek, Peter (2006): Die heißen Jahre. 1970-1980. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Zadek, Peter (2010): Die Wanderjahre. 1980-2009. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Ziegler, Béatrice (2001): ›Der gebremste Katamaran‹. Nationale Selbstdarstellung an den schweizerischen Landesausstellungen des 20. Jahrhunderts, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte (51; 2), 166-180.

Zilsel, Edgar (1972 [1926]): Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus. Hildesheim: Olms.

Zimmer, Dieter E. (1990): Wenn Humpty Dumpty zerbricht. Vorschläge zur Rettung der ehemaligen DDR-Kultur, in: DIE ZEIT vom 21.12.1990, Nr. 52.

Zweig, Arnold (1928): Juden auf der deutschen Bühne. Berlin: Heine-Bund.

Linkliste

01 http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/deindex.htm (Zugriff am 14.01.09)
02 http://de.wikipedia.org/wiki/Harry_Buckwitz (Zugriff am 10.09.2011)
03 http://www.bat-berlin.de/das-bat (Zugriff am 27.09.2011)
04 http://www.ilo.org/public/english/bureau/stat/isco/docs/resol08.pdf (Zugriff am 19.03.2010)
05 http://statistik.arbeitsagentur.de/Navigation/Statistik/Grundlagen/Klassifikation-der-Berufe/KldB2010/Systematik-Verzeichnisse-Nav.html (Zugriff am 19.03.2010)
06 http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/destatis/Internet/DE/Content/Klassifikationen/GueterWirtschaftklassifikationen/klassifikationkldb92__4st,property =file.pdf (Zugriff am 19.03.2010)
07 http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/de/index/infothek/nomenklaturen/blank/blank/sbn_2000/02.html (Zugriff am 19.03.2010)
08 http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/deindex.htm (Zugriff am 05.08.05)
09 http://www.perlentaucher.de/autoren/23145/Peter_Iden.html (Zugriff am 21.11.2011)
10 http://www.maxreinhardtseminar.at/mrs.php?Sel=7 (Zugriff am 17.06.2009)
11 http://www.hfs-berlin.de/v2/info_geschichte.html (Zugriff am 08.06.2009)
12 http://www.theaterakademie.de/de/studium/regie_studium/studenten_absolventen.html (Zugriff am 23.10.2011)
13 http://www.hfmdk-frankfurt.info/studium/bachelor/regie/studierende.html (Zugriff am 23.10.2011)
14 http://www.hessische-theaterakademie.de/Regiestudierende.htm (Zugriff am 09.07.2009)
15 http://www.hfmdk-frankfurt.info/studium/bachelor/regie/studierende.html (Zugriff am 27.10.2011)
16 http://www.buehnenverein.de/berufe/berufe_details.php?id=34 (Zugriff am 31.10.2005)
17 http://www.buehnengenossenschaft.de/leitartikel-augustseptember-2011 (Zugriff am 21.09.2011)
18 http://www.goethe.de/ins/gb/lp/kue/the/de6047861.htm (Zugriff am 01.06.2010)
19 http://www.goethe.de/kue/the/tst/de6900786.htm (Zugriff am 02.02.2011)
20 http://www.goethe.de/kue/the/tst/de5953381.htm (Zugriff am 05.05.2010)
21 http://diepresse.com/home/kultur/news/375847/Thalia-Theater_KhuonAbschied-mit-Goethe-und-Schiller (Zugriff am 18.10.2011)

22 http://www.buehnengenossenschaft.de/leitartikel-augustseptember-2011 (Zugriff am 21.09.2011)
23 http://www.theatertreffen.com/pdfs/Theatertreffen_1997.pdf (Zugriff am 20.12.2009)
24 http://www.theater-oberhausen.de/aktuelles/oberhausener+theaterpreis+2009.htm (Zugriff am 20.12.2009)
25 http://www.zeit.de/1987/44/Kortner-Preis-Raetsel (Zugriff am 21.12.2009)
26 http://www.buehnenverein.de/de/netzwerke-und-projekte/der-faust.html (Zugriff am 21.12.2009)
27 http://www.goethe.de/kug/kue/the/dos/de74902_pr.htm (Zugriff am 05.08.2005)
28 http://www.koerber-stiftung.de/kultur/koerber-studio-junge-regie/portraet.html (Zugriff am 22.12.2009)
29 http://www.goethe.de/kue/the/tst/de7466727.htm (Zugriff am 13.05.2011)
30 http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/03_theatertreffen/tt12_ueber/tt12_ueber_1.php (Zugriff am 11.11.2011)
31 http://www.karl-may-spiele.de/frontend/startseite.php (Zugriff am 03.03.2010)
32 http://www.pegasus-agency.de/agentur/regisseure/donald-kraemer (Zugriff am 01.03.2010)
33 http://www.freitag.de/kultur/0930-schattenfrau-bayreuth-eva-katharina-wagner (Zugriff am 03.03.2010)
34 http://www.bayreuther-festspiele.de/fsdb/index.htm (Zugriff am 01.03.2010)
35 http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/deindex.htm (Zugriff am 14.01.09)
36 http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_glossary&Itemid=67 (Zugriff am 01.09.2011)
37 http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=414%3Amanfred-brauneck-theaterlexikon-1-und-2-rowohlt-taschenbuch&option=com_content&Itemid=86 (Zugriff am 01.09.2011)

Dank

Ohne die Bereitschaft meiner Interviewpartnerinnen und Interviewpartner, mir aus ihren Lebens- und Arbeitswirklichkeiten zu berichten, hätte die vorliegende Studie nicht realisiert werden können. An erster Stelle bedanke ich mich daher bei den betreffenden Regisseurinnen und Regisseuren für die offenen, stets gleichermaßen spannenden wie vergnüglichen Begegnungen.

Zu größtem Dank fühle ich mich der Erstgutachterin dieser Arbeit verpflichtet. Wäre das Berner Institut für Soziologie ein *Theater*, man hätte allen Grund, im Rückblick auf die Zeit, zu der dieser nicht eben leicht zu manövrierende Zweispartenbetrieb unter ihrer Intendanz stand, von der ›Ära Honegger‹ zu sprechen. Mit Verve hat sie sich für die Beförderung eines Wissenschaftsverständnisses und die Etablierung eines Denk- und Arbeitsraums von der Gestalt und Prägung eingesetzt, die es erlaubte, dass an dem soziologischen Institut auch tatsächlich Soziologie praktiziert werden konnte – um sich nicht minder leidenschaftlich gegen all jene variablenreichen Versuche der intervenierenden Vereinnahmung zu wehren, die eben dem entgegenliefen. Diesem doppelten Engagement von Claudia Honegger ist es zu verdanken, dass sich an ihrem Hause – jedenfalls in der einen Sparte – im Laufe der Jahre ein *Ensemble* formieren und entwickeln konnte, dem als ›freies‹ Mitglied mal in dieser, mal in jener Rolle angehört zu haben mir stets eine ebenso wissenschaftlich herausfordernde wie persönlich inspirierende Erfahrung war. Auch bei Andreas Kotte, dem Zweitgutachter meiner Arbeit, bedanke ich mich herzlich. Er hat mich in meiner theaterbezogenen Neugier ganz entscheidend unterstützt.

Dazu, dass aus dem nicht unchaotischen Studenten, der ich einmal war, vielleicht ein doch ganz ›ordentlicher‹ Soziologe geworden ist, hat Peter Schallberger ganz wesentlich beigetragen. Dafür kann ich ihm gar nicht genug danken.

Wiewohl letztlich an meinem Schreibtisch, ist die vorliegende Arbeit nicht an einem einzigen Ort entstanden. Während drei Jahren im dankenswerterweise durch den Schweizerischen Nationalfonds SNF geförderten Forschungsmodul *Charisma at Work. Masculinity, Profession, and Identity* am Berner Institut für Soziologie angesiedelt, fand das Dissertationsprojekt eine Reihe weiterer Formen der institu-

tionellen An- und Einbindung, die meine Arbeit in mannigfacher Hinsicht geprägt haben. Ein herzliches *Merci* sei daher all jenen zugerufen, die diese meine regelmäßige Umlagerung ermöglicht haben: Doris Wastl-Walter und ihrem Trupp am IZFG der Universität Bern, wo ich als Mitglied des Graduiertenkollegs *Gender: Scripts and Prescripts* drei sehr spannende Jahre erleben durfte; Christina von Braun, der ich eine äußerst animierende Zeit als Gastdoktorand im DFG-Graduiertenkolleg *Geschlecht als Wissenskategorie* an der Berliner Humboldt-Universität zu verdanken habe, und schließlich Erika Fischer-Lichte, der Sprecherin des an der Freien Universität Berlin angesiedelten DFG-Graduiertenkollegs *InterArt Studies*, an dessen Veranstaltungen ich während zweier Semester als assoziiertes Mitglied teilnehmen konnte. Mein Dank gilt nicht zuletzt den zahlreichen Kolleginnen (und auch den paar Kollegen), mit denen ich – in Bern wie in Berlin – viele lustvolle Auseinandersetzungen führen und auch weitergehend anregende Momente erleben durfte. Dass bei alledem bestimmte Freundschaften sich vertieft beziehungsweise entwickelt haben, war und ist mir von unschätzbarem Wert: Andrea Hungerbühler und Sarah Speck, in denen ich nicht nur tolle Diskussionspartnerinnen, sondern allem voran wunderbare Freundinnen gefunden habe, seien hiermit meiner tiefsten Zuneigung versichert.

Das gilt auch für Gunnar Gilgen und Sabine Steinhof. Gerade in den letzten Monaten meiner Arbeit wussten sie mich immer just dann aus meiner Schreibstube herauszuholen und mir besinnlich verrückte Momente zu bescheren, wenn die Gefahr einer psychischen Bruchlandung besonders akut war. Dafür bin ich den beiden für immer dankbar.

Nicht zuletzt möchte ich Hildegard Matthies, Dagmar Simon und Marc Torka von der Forschungsgruppe Wissenschaftspolitik am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung meinen lieben Dank aussprechen. Sie haben es mir – nachdem in Bern die eine soziologische Sparte gleichsam ›wegbolognisiert‹ worden war – ermöglicht, recht unverzüglich und unter hervorragenden Bedingungen weiter zu forschen. Überhaupt danke ich den Mitgliedern der Forschungsgruppe Wissenschaftspolitik für den äußerst stimulierenden kollegialen Austausch.

Udo Borchert danke ich für das sorgfältige Lektorat des Buchmanuskripts und die hilfreichen Überarbeitungshinweise. Die Zusammenarbeit mit ihm war mir das reinste Vergnügen. Für die äußerst angenehme Kooperation sei auch den Mitarbeitenden des transcript Verlags bestens gedankt. Dem Schweizerischen Nationalfonds SNF sowie der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bern gebührt mein aufrichtiger Dank für die Druckkostenzuschüsse.

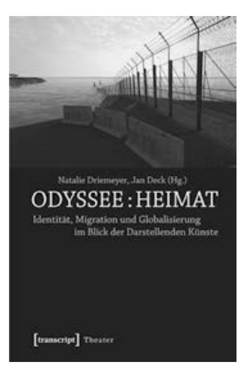
Dafür schließlich, dass ich mir ihrer bedingungslosen Unterstützung stets sicher sein kann, danke ich meinen lieben Eltern Ginette und Ulrich Hänzi-Grosjean, meiner Großmutter Stella Bridel-Girardin und meiner Schwester Cynthia Dangel von ganzem Herzen.

Theater



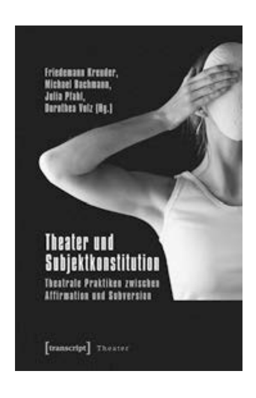
Nina Birkner, Andrea Geier,
Urte Helduser (Hg.)
Spielräume des Anderen
Geschlecht und Alterität
im postdramatischen Theater

Juni 2013, ca. 300 Seiten, kart., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1839-6



Natalie Driemeyer, Jan Deck (Hg.)
»Odyssee : Heimat«
Identität, Migration und Globalisierung
im Blick der Darstellenden Künste

Juli 2013, ca. 202 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-2012-2



Friedemann Kreuder, Michael Bachmann,
Julia Pfahl, Dorothea Volz (Hg.)
Theater und Subjektkonstitution
Theatrale Praktiken
zwischen Affirmation und Subversion
(unter Mitarbeit von Nadine Peschke
und Nikola Schellmann)

2012, 752 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,80 €,
ISBN 978-3-8376-1809-9

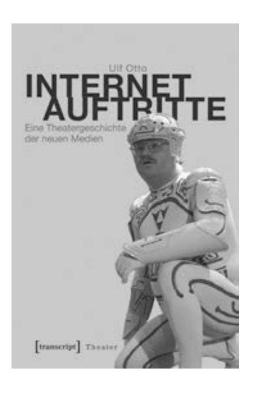
**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Theater



Eckhard Mittelstädt,
Alexander Pinto (Hg.)
Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland
Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven

Juni 2013, ca. 280 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1853-2



Ulf Otto
Internetauftritte
Eine Theatergeschichte der neuen Medien

Januar 2013, 324 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-2013-9



Patrick Primavesi, Jan Deck (Hg.)
Stop Teaching!
Neue Theaterformen mit Kindern
und Jugendlichen

Juli 2013, ca. 300 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1408-4

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Theater

Martin Bieri
Neues Landschaftstheater
Landschaft und Kunst
in den Produktionen
von »Schauplatz International«
2012, 430 Seiten, kart.,
zahlr. z.T. farb. Abb., 39,80 €,
ISBN 978-3-8376-2094-8

Rosemarie Brucher
Subjektermächtigung und Naturunterwerfung
Künstlerische Selbstverletzung
im Zeichen von Kants Ästhetik
des Erhabenen
Januar 2013, 284 Seiten, kart., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-2270-6

Adam Czirak
Partizipation der Blicke
Szenerien des Sehens
und Gesehenwerdens in Theater
und Performance
2012, 326 Seiten, kart., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1956-0

Andreas Englhart,
Artur Pelka (Hg.)
Junge Stücke
Theatertexte junger Autorinnen
und Autoren im Gegenwartstheater
Juli 2013, ca. 300 Seiten,
kart., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1734-4

Joy Kristin Kalu
Ästhetik der Wiederholung
Die US-amerikanische
Neo-Avantgarde und
ihre Performances
Juni 2013, ca. 280 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-2288-1

Annemarie Matzke
Arbeit am Theater
Eine Diskursgeschichte der Probe
2012, 314 Seiten, kart., 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-2045-0

Montag Stiftung Kunst
und Gesellschaft (Hg.)
Freispieler
Theater im Gefängnis
April 2013, 106 Seiten, kart., 19,80 €,
ISBN 978-3-8376-2349-9

Jens Roselt, Ulf Otto (Hg.)
Theater als Zeitmaschine
Zur performativen Praxis des
Reenactments. Theater- und
kulturwissenschaftliche Perspektiven
2012, 264 Seiten, kart., zahlr. Abb., 27,80 €,
ISBN 978-3-8376-1976-8

Jenny Schrödl
Vokale Intensitäten
Zur Ästhetik der Stimme im
postdramatischen Theater
2012, 318 Seiten, kart.,
mit CD-ROM, 35,80 €,
ISBN 978-3-8376-1851-8

Daniela A.M. Schulz
Körper – Grenzen – Räume
Die katalanische Theatergruppe
»La Fura dels Baus« und
ihre Performances
Februar 2013, 336 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 35,80 €,
ISBN 978-3-8376-2316-1

André Studt,
Claudia Schweneker (Hg.)
SchattenOrt: Theater auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände
Ein Monument des NS-Größenwahns
als Lernort und Bildungsmedium
2012, 256 Seiten, kart., mit DVD, 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-2234-8